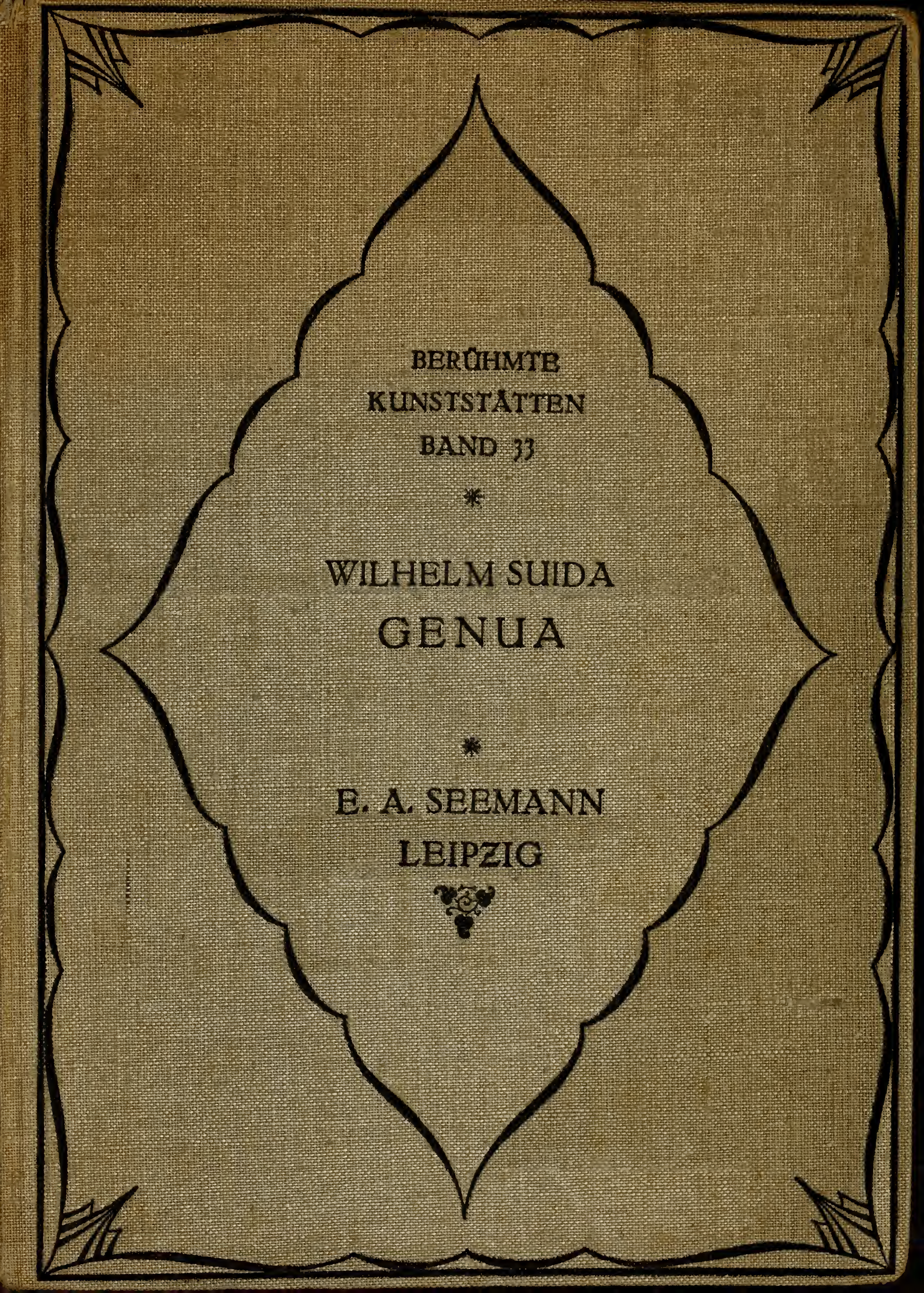
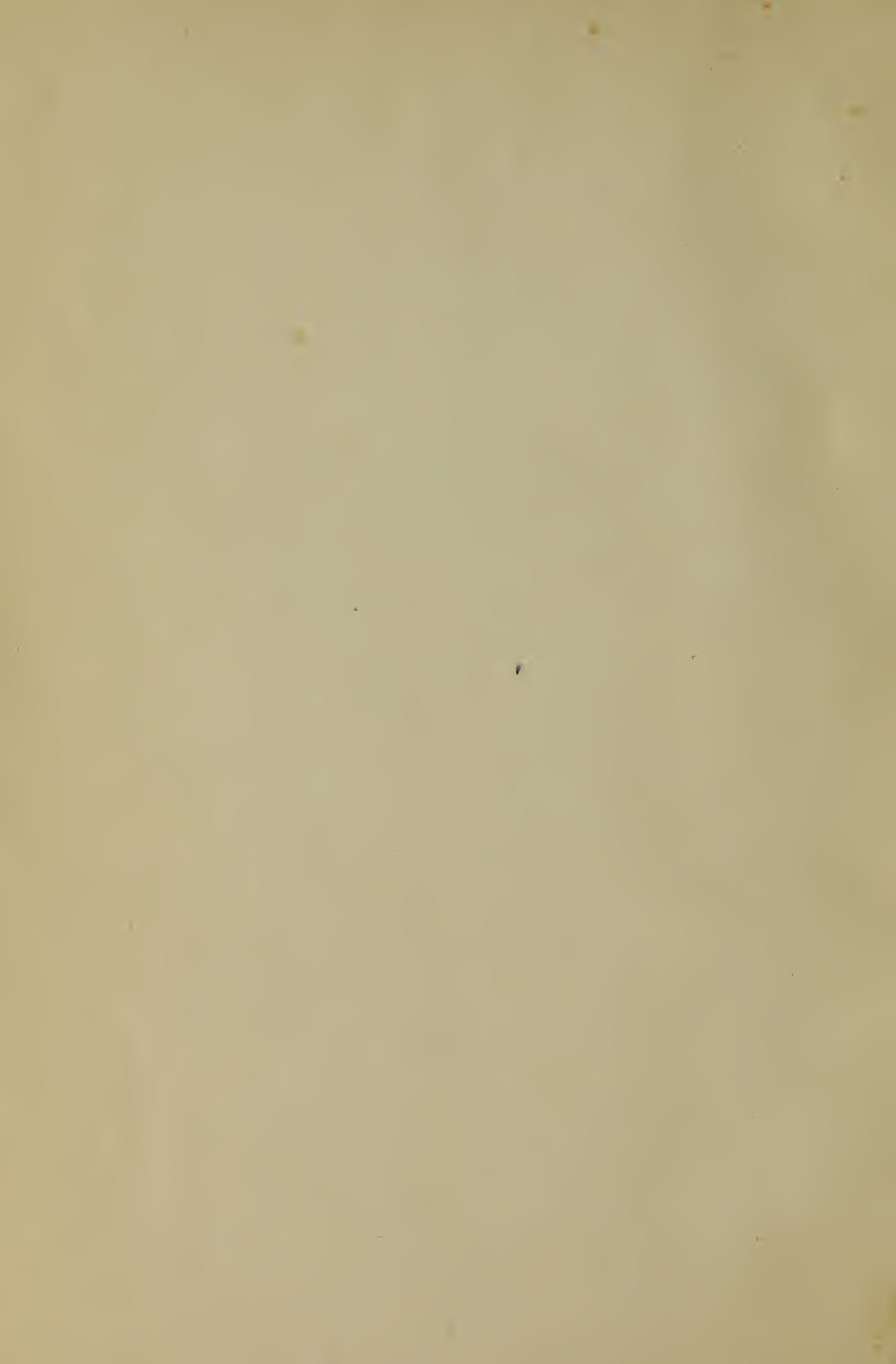

BERÜHMTE
KUNSTSTÄTTEN
BAND 33
WILHELM SUIDA
GENUA
E. A. SEEMANN
LEIPZIG











Genua

Von

Wilhelm Suida

Mit 143 Abbildungen



Leipzig
Verlag von E. A. Seemann
1906

Leipzig
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.

Meiner lieben Frau

zugeeignet



Vorwort.

Will man eine klare Vorstellung davon gewinnen, was Genua als Kunststätte bedeutet hat und heute noch bedeutet, so begegnet man erheblicheren Schwierigkeiten, als in den meisten anderen Städten Italiens. Einmal aus dem Grunde, weil die Kunstforschung sich mit dem Gebiete sehr wenig befaßt hat. So sind als nahezu einzige Quellen der Belehrung von dieser Seite die Lebensgeschichten der Künstler, die Raffaelo Soprani zusammengestellt und Carlo Giuseppe Ratti fortgesetzt hat, für die Zeit von der Mitte des 16. bis um die Mitte des 18. Jahrhunderts zu Rate zu ziehen; für die Anfänge der Malerei und Plastik aber bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts sind Federigo Alizeris auf äußerst fleißigem Urkundenstudium beruhende, allerdings voll unnötigen Ballasts publizierte »Notizie dei professori del disegno« durchzuarbeiten. Lanzi, der zuletzt die Blütezeit der genuesischen Malerei eingehender behandelt hat, fußt einerseits auf den „Vite" Sopranis, andererseits auf eigener Anschauung. Diese letztere muß nun den heutigen Forscher, der sich der Betrachtung dieser Meister und Werke zuwendet, vor allem leiten. Aber sie zu gewinnen, ist keineswegs leicht. Aus den Kirchen Genuas und der Umgegend sind zahlreiche Werke ligurischer Künstler in die Accademia Ligustica gelangt. Diese sind nun wegen Veränderung der Räumlichkeiten und Aufstellung einer großen japanischen Sammlung, die durch Schenkung an die Stadt gelangte, schon seit vier Jahren einfach unsichtbar. Einige der Bilder des 14., 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts habe ich dank der Freundlichkeit des Direktors der Sammlung dennoch zu Gesichte bekommen; hunderte von Bildern der Blütezeit aber, Hauptwerke des Luca Cambiaso, Strozzi, Fiasella und vieler anderer Meister sind in einem Depot des Teatro Carlo Felice aufgestapelt und sollen, wie mir der Direktor sagte, auch sobald noch nicht ans Tageslicht kommen. Dies läßt auf eine in Italien ganz vereinzelte Achtlosigkeit in künstlerischen Dingen schließen, die mit dem geringen Interesse, das die genuesische Kunst bisher erweckte, Hand in Hand geht. Um so lieber gedenke ich hier des wohlverdienten genuesischen Spezialforschers Cav. Luigi Augusto Cervetto, dem ich für mannigfache Förderung zu danken habe. Daß ich bei dem Studium der Zeichnungensammlung des Palazzo Bianco durch Professor Quinzio, bei dem der Kunstschätze des Municipio durch Cav. Boscassi, sonst auch durch Cav. Oscar Goetzlof freundlich unterstützt wurde, möchte ich nicht unerwähnt lassen. Die umfangreichsten und oft auch bedeutendsten

Werke der Meister aus der Blütezeit genuesischer Kultur (etwa von 1530—1650) sind aber für die Privatpaläste eines Adels entstanden, der auch in späteren Jahrhunderten Ererbtes zumeist sorgsam bewahrte und mit Eifersucht hütete. Dieses an und für sich nur rühmliche Bestreben der Erhaltung geht allerdings in Genua bisweilen so weit, daß von dem Genusse der größten Kunstwerke die ganze Menschheit ausgeschlossen bleibt. Es ist auch der erheblichste Mangel der vorliegenden Arbeit, daß es dem Verfasser trotz mannigfacher Verwendung verwehrt blieb, die Schätze des Marchese Marcello Durazzo im Palazzo Adorno, die Gemälde des Marchese Cambiaso in via Garibaldi 1 und die fabelhafte Serie der Porträts Van Dycks im Palazzo Cattaneo zu sehen. Vielleicht verschulden diese Lücken meiner Kenntnis effektive Fehler in der Abhandlung. Um so rühmender muß ich deshalb des liebenswürdigen Entgegenkommens derjenigen Herren gedenken, die mir gestatteten, mit Muße ihre prächtigen Paläste zu durchwandern, ihre Kunstschätze eingehend zu betrachten und Notizen für die vorliegende Arbeit zu sammeln. Der Dank des Verfassers sei hiermit ausgesprochen den Herren Marchese Guido Balbi, Marchese Cambiaso in S. Francesco d'Albaro, Leutnant Casana, Cav. Croce in Nervi, Marchese Giorgio Doria, Marchese Durazzo-Pallavicini, Marchese und Marchesa Cesare Imperiali, E. Mackenzie, Marchese Pierino Negrotti, Marchese Ugo Spinola.

Das Hauptverdienst an der Arbeit, sofern ein solches derselben zukommt, haben sich aber durch ihre gütige und rege Anteilnahme und ihre erfolgreiche Verwendung, mir als Fremdem die sorgsam gehüteten Pforten der Adelspaläste aufzuschließen, die Damen Marchesa Laura und Marchesa Camilla Gropallo und Se. Exzellenz der Herr Generalleutnant Graf Lucchino Del Mayno, Kommandant des IV. Armeekorps, gesichert. Ihnen sei ganz besonders der ergebenste und aufrichtigste Dank dargebracht.

Zum Schlusse sei noch rühmend hervorgehoben, daß die Verlagsfirma die reiche Illustrierung des Buches ermöglicht hat, indem sie bisher unphotographierte Hauptwerke besonders zu diesem Zwecke in Genua aufnehmen ließ.

Inhalt.



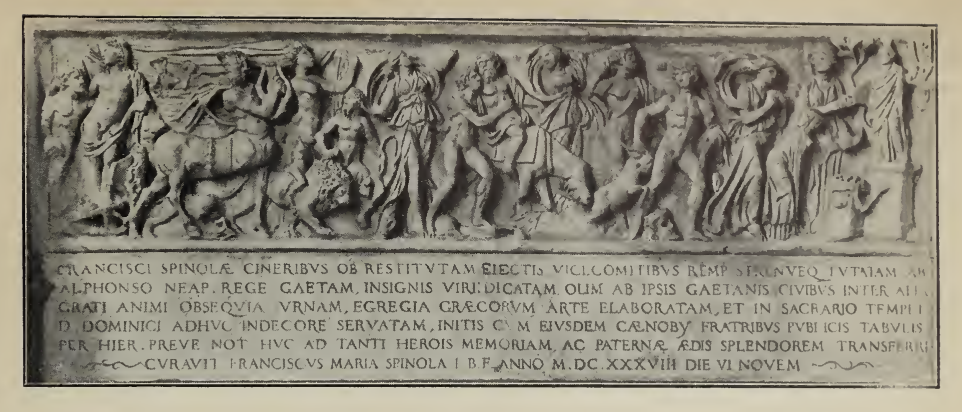


Abb. 1. Antikes Sarkophagrelief. Bacchische Szene, vom Grabmal des Francesco Spinola. Pal. Bianco. (Zu Seite 4.)

Als Allgemeincharakteristikon der Genuesen könnte man das Virtuosentum bezeichnen. Im Leben der Taten und der Politik äußert sich dieses Virtuosentum in nie dagewesenen Rücksichtslosigkeiten, welche dem genuesischen Volke durch Jahrhunderte den Haß derjenigen, mit denen es zu tun hatte, zugezogen haben. Die Leidenschaftlichkeit des Virtuosentums erklärt die Scheußlichkeiten eines Megollo Lercari (s. S. 8), kann selbst die Gestalt eines Paolo Fregoso, der als Erzbischof nach dem Purpur des Dogen griff, um, verjagt, als Seeräuber Entsetzen zu verbreiten, nach einer Seite hin verständlich machen. In Genuas Orientpolitik, in den kühnen Entdeckungsreisen, ja in Christoph Columbus selbst, steckt viel Virtuosenhaftes. Auch Giuseppe Mazzinis politische Ideen gehören hierher, sowie in einem gewissen Sinne die kühne Finanzwirtschaft, die weniger mit realen Werten als mit einem fabelhaft ausgebildeten Creditwesen operierte. Und ein solches Element finden wir wie in Genuas Geschichte, so in dessen Anlage und Kunst. Der neuerbaute, mit unglaublicher Kühnheit ins Meer ragende Molo des Duca di Galliera ist das glänzendste Virtuosenstück der Hafenbaukunst. Der Genuese Nicolò Paganini ist der sprichwörtlich gewordene Virtuose des Geigenspiels. Der Adelige Damiano Lercari (Ende des 15. Jahrhunderts) setzte seinen Stolz darein, aus einem Pfirsichkern die ganze Passion Christi in kleinen Figürchen herauszuschnitzen. Gio. Benedetto Castiglione ward als Virtuose zum kühnsten Entdecker neuer Techniken und Darstellungsmöglichkeiten. Ihn vergleiche man mit Rembrandt, um aufs präziseste den Unterschied zwischen dem Künstler und dem Virtuosen zu erfassen. Genua hat vielleicht nur einen Mann besessen, der als ein glänzendster Virtuose zugleich auch ein ganz großer Künstler war: Luca Cambiaso.





Abb. 2. Triumph eines D'Oria, Sopraporte des ehem. Palazzo D'Oria, via David Chiossone. (Zu Seite 69.)

Historische Einleitung.

Für den Namen Genuas gibt es keine völlig sichere Erklärung. Die mittelalterliche Tradition führt die Gründung der Stadt und deren Namen Janua auf Janus, den Urenkel Noës, zurück. Ein zweiter Janus, ein trojanischer Fürst, habe dann Ruhm und Macht der Gründung vermehrt. Diese Ueberlieferung erzählt eine ausführliche Inschrift aus dem Anfange des 14. Jahrhunderts, die im Mittelschiff des Domes angebracht ist*), und eine Büste eines Königs, ganz in Art der französischen Arbeiten des 13. Jahrhunderts, wird dort als Bildnis des sagenhaften Gründers gezeigt (ein Gipsabguß dieser Büste im Palazzo Bianco). Vielleicht ist dieser einem klassizistischen Ruhmessinne schmeichelnden Deutung gegenüber die nüchterne etymologische Erklärung in größerem Rechte, nach der entweder das lateinische Wort genu (Knie), nach der Wendung der Küste von der Levante zur Ponente, oder das keltische Wort Genua (Eingang, Zugang) den Namen bestimmte.

Der keltische Volksstamm der Ligurer hat die Stadt jedenfalls in Besitz gehabt in jener Zeit, welcher die ersten sicheren historischen Notizen über ihre Schicksale entstammen. Und ihr Verhältnis zu der aufstrebenden Macht Roms charakterisiert

---

*) Ianus princeps Troianorum astrologia peritus navigando ad habitandum locum quaerens sanum et securum Ianuam jam fundatam a Iano rege Ytalie pronepote Noe venit et eam cernens mari et montibus tutissimam ampliavit nomine et posse.

schon jene unbändige Freiheitsliebe, welche die Genuesen bis in die neueste Zeit bewahrten. Nach einem Krieg von 120 Jahren erst konnte Rom über das während der punischen Kriege zumeist mit Karthago verbündete Genua triumphieren. Sein Hafen besaß dann schon für das römische Weltreich Bedeutung. Das nahe Albenga war Geburtsstadt des auch als Schriftsteller sich betätigenden Kaisers Titus Aelius Proculus. Die Heiligen Nazzarus und Celsus verbreiteten in Ligurien das Christentum zur Zeit Neros und schon seit dem Jahre 381 war Genua Sitz eines Bischofs. Unter Justinian wurde Ligurien Provinz und Genua deren Hauptstadt.

Nur die Stürme, denen die Stadt in späteren Jahrhunderten ausgesetzt war, erklären es, daß sich kein einziger antiker Bau und sehr wenige Reste von Skulpturen erhalten haben. Und von diesen letzteren ist es großenteils nachweisbar, daß sie von auswärts kamen, zumeist als Ausgrabungsstücke aus Luni, der antiken Stadt in der Nähe des heutigen Sarzana. Das besonders schöne Sarkophagrelief mit dem Bacchuszug im Palazzo Bianco haben die Bewohner von Gaëta für das Grabmal ihres Befreiers Francesco Spinola (s. Abb. 1) geschenkt. Von unsicherer Provenienz sind ein feiner Ephebentorso und eine Frauenstatue, sicher aus Luni gute römische Köpfe und ein Stück einer Wasserleitungsröhre, auf der der Ingenieur Thalamus sich nennt, alle im Palazzo Bianco. Als Kriegsbeute kamen alle die figürlichen und dekorativen Reliefs nach Genua, welche an der Fassade von S. Matteo und am Dom eingemauert sind; besonders bemerkenswert der aus dem Orient im 14. Jahrhundert gebrachte Puttensarkophag und zwei Torsi auf Konsolen zu Seiten des Rundfensters an S. Matteo, am Dom aber, an der Nordseite, ein bacchischer Zug mit Pantherwagen, Mänaden, Silenen und Kentauren, mehrere Platten mit in Nischen gestellten Einzelfiguren hier und an der Fassade verteilt, am Campanile endlich nebst anderen Stücken der Sarkophag mit Amor und Psyche (an der Südseite).

Antike Stücke, auf willkürliche Weise modern ergänzt, und mit neueren Nachahmungen vermischt, bildeten im 17. und 18. Jahrhundert einen beliebten Schmuck der Spiegelgalerien der Adelspaläste. Unter den Statuen des Palazzo Reale und den Kaiserbüsten des Palazzo Balbi mag der Archäologe noch die Spuren antiken Geistes aufsuchen.*)

Der altchristlichen Epoche gehören schon zwei große Sarkophage im Hofe des Palazzo Bianco an, deren einer (Fragment) das Reliefbild des guten Hirten, deren anderer das Bild des Toten zwischen fackelhaltenden Putten zeigt, beide mit Wellenverzierung; ein ähnliches Stück dient jetzt in zufälliger Symbolik als Taufbecken in S. Maria di Castello.

Den Invasionen der germanischen Volksstämme erlagen die Ligurer und mit ihnen Genua, das zuerst dem Gotenreich des Theoderich, dann dem Langobardenreich der Königin Theodelinde einverleibt wurde. Eine Empörung gegen den König

*) Unter den acht Büsten des Pal. Balbi tragen drei antike Köpfe, im Palazzo Reale hat die zweite Statue links einen Augustuskopf, die zweite rechts einen dem Sauroktonos ähnlichen Torso, die dritte rechts einen feinen zarten Jünglingstorso und guten Frauenkopf. Eine recht interessante Fälschung aus der Renaissancezeit ist meines Erachtens das Relief mit Pallas und Marsyas im Palazzo Bianco.

Rotari wurde im Jahre 641 mit Plünderung der Stadt bestraft. Und es scheint Genua dauernd Sitz der Opposition gegen die Longobardenherrschaft gewesen zu sein, da der Erzbischof von Mailand hier für siebzig Jahre seinen Sitz wählte, woraus sich nach Rückverlegung des Episkopats nach Mailand (645) die Abhängigkeit Genuas von demselben ergab. Als die Frankenherrschaft die der Longobarden ablöste, wurde Genua der ligurischen Mark zugeschlagen und die so fixierte Oberhoheit des Kaisers blieb dem Namen nach bis ins 14. Jahrhundert bestehen, wenn auch schon der Anschluß an das italische Königreich Berengars (um 958) eine zeitweilige Loslösung von der kaiserlichen Macht zur Folge hatte.

Von ausschlaggebender Bedeutung aber für Genuas Geschicke in den folgenden Jahrhunderten waren allein einerseits die großen Möglichkeiten, andererseits die Gefahren seiner geographischen Lage. Die letzteren lernte es auf schmerzliche Weise bei der Plünderung durch die Sarazenen (936) kennen, welche von den Pisanern glücklich abgewehrt worden waren. Das gleiche Interesse verband beide Städte zur gemeinsamen Säuberung Sardiniens und Nordafrikas von den Ungläubigen; ein Kampf, den die Päpste, der eigenen Gefahr sich wohl bewußt, durch Ermahnungen und Versprechungen unterstützten. Der Tapferkeit seiner Söhne, vor allem dem Heldenmut und der technischen Erfindungsgabe des Guglielmo Embriaco, liebt Genua die Erfolge des ersten Kreuzzuges zuzuschreiben. Guglielmos unbezwinglicher Belagerungsturm brachte Jerusalem (1099) und Cesarea (1102) in die Hände der Christen. Zeugnis für den Glaubenseifer, mit dem die Genuesen anfangs an dem heiligen Kriege teilnahmen, geben die Uebertragung der Reliquien Johannes des Täufers aus Mirrea nach Genua (1098) und die Stiftung der Schale im Dom, die man in Cesarea erbeutet hatte. Ihrer soll der Herr beim letzten Abendmahle sich bedient haben und Sein Blut habe Nikodemus darin gesammelt, so berichtet die Ueberlieferung. Man glaubte, sie sei aus einem großen Smaragd gearbeitet, erkannte sie jedoch als interessante altorientalische Glasflußarbeit, nachdem sie, von den Franzosen in napoleonischer Zeit geraubt, durch Unachtsamkeit zerbrochen worden war. Ein Bruchstück ist denn auch noch heute als Erinnerung an den Raub im Louvre verblieben. Die zahlreichen Expeditionen nach dem Orient, welche Genua während des ganzen Verlaufs des 11. Jahrhunderts unternahm, dienten ähnlich wie die der Venezianer, jedoch ausschließlich einer kühnen Handelspolitik, die sich in Kleinasien, Palästina und auf den Inseln zahlreiche feste Stützpunkte zu sichern wußte.

Durch den Widerstreit wirtschaftlicher Interessen entstand die erbitterte Rivalität Genuas gegen Pisa, das nach dem Niedergang Amalfis sowohl im Orienthandel als auch im westlichen Mittelmeer die erste Rolle spielte. Verschiedene, an und für sich geringfügige Momente ließen den immer steigenden Haß zwischen den beiden rivalisierenden Republiken zum Ausbruch kommen. Die Uebertragung der Investitur der Bischöfe von Korsika durch Papst Urban II. an den Erzbischof von Pisa (1091), da die Pisaner die Insel für die Kirche neu erobert hatten, entfachte die Eifersucht der Genuesen, deren Gesandte, unter ihnen der Annalist Caffaro, den Papst Calixtus II. durch Geschenke zur Aufhebung des pisanischen Vorrechtes zu bestimmen wußten (1123). Der Krieg entbrannte daraufhin heftiger als vorher und wurde erst von Innocenz II.

im Jahre 1133 beigelegt. Genua wurde zum Erzbistum erhoben und zur Teilnahme an dem Krieg gegen die Mauren in Spanien gewonnen, den die Pisaner vereint mit Alphons von Kastilien und Don Garzia von Navarra führten. Die Eroberung von Almeria (1147) und Tortosa (1149) erweiterte die genuesische Machtsphäre nach dem Westen. Und es erfaßt uns größte Bewunderung für die Tatkraft dieser Geschlechter, wenn wir sehen, wie zu gleicher Zeit durch Verträge und Gewalt die Vorherrschaft Genuas über die Städte der Riviera, sowie wichtige Privilegien in Sardinien und Konstantinopel gewonnen wurden.

Dem Kaiser Friedrich Barbarossa nahten die genuesischen Gesandten bei dem Reichstage auf den ronkalischen Gefilden mit Geschenken. Als aber die Unterwerfung Mailands, Astis, Tortonas bekannt wurde, da erfaßte Mißtrauen die Bürger. Alles vereinigte sich zur hastigen Befestigung der Stadt. Der Erzbischof gab die goldenen und silbernen Gefäße des Doms dahin, um Mittel zu beschaffen, und in der unbegreiflich kurzen Zeit von zwei Monaten war das Riesenwerk vollendet, als dessen Zeugen die Porta di S. Andrea (Abb. 6) und die Porta dei Vacca noch heute stehen (1155). Stolz sagt Caffaro, Genua sei nun fähig gewesen, dem ganzen Kaisertum Trotz zu bieten. Es wagte auch eine kühne Sprache gegenüber Barbarossa, leistete zwar den Treueid als Teil des alten römischen Imperiums, verpflichtete sich aber weder auf Tribut noch auf Kriegsgefolgschaft. In seiner Handelspolitik ging es Schritt vor Schritt vorwärts. Der Papst verschaffte ihm die Respektierung seiner Handelsinteressen seitens der christlichen Fürsten im Orient, Gewalt und Staatsklugheit erzwangen vorteilhafte Verträge mit Lopez, dem Maurenkönig von Valenzia, Emanuel Comnenus, dem Kaiser von Konstantinopel, und dem König von Marokko. Aber sowohl in Konstantinopel als auch in Sardinien, wo die Genuesen ein sehr willfähriges, wenn auch nicht sehr kreditfähiges Werkzeug ihrer Interessen in Barisone von Arborea gefunden hatten, dessen Krönung durch Barbarossa sie schlau durchsetzten, trafen sie auf ihre alten Widersacher, die Pisaner. Die neu entfachten Kämpfe trugen durchaus den Charakter gegenseitiger Brandschatzungen und wurden endlich durch die gemeinsamen Bemühungen des Kaisers und des Papstes Clemens III. beigelegt. Denn die Verhältnisse im Orient riefen aufs neue die christlichen Streiter dorthin. Die kühl berechnenden Genuesen haben dem idealen Streben der abendländischen Fürsten und Völker keine Opfer gebracht. Im Gegenteil hatten sie seit 1177 schon einen vorteilhaften Handelsvertrag mit Saladin, dem Sultan von Aegypten, geschlossen und ließen sich die Beförderung französischer und englischer Kreuzfahrer tüchtig bezahlen. Aus Genua beteiligten sich nur Mitglieder der Guelfenpartei persönlich an dem Kreuzzug.

Dies hatte eine wichtige Verfassungsänderung zur Folge; bei Abwesenheit des guelfischen Adels erlangten die Ghibellinen das entscheidende Uebergewicht. Die legislative Staatsgewalt besaß bisher die „Compagnia", welcher die Vertreter der herrschenden Familien unter dem Vorsitze des Erzbischofs angehörten, und aus deren Schoß die mit exekutiver Gewalt ausgestatteten Konsuln hervorgingen; deren Zahl schwankte zwischen 4 und 8 und sie teilten ihre Aufgabe in die Politik und Justiz. Die Konsularische Regierung wurde nun nach der Abreise des guel-

fischen Adels (1190) durch die Ghibellinen gestürzt und ein Podestà in der Person des Brescianers Manegoldo del Testuccio eingesetzt.

Kaiser Heinrich VI. bewog durch Versprechungen die Republik zur Teilnahme an der Expedition nach Sizilien, wo Tankred die Herrschaft usurpiert hatte; auch hier geriet sie wieder an ihre alte Erbfeindin Pisa; Empörungen der Städte der Riviera mußten niedergeschlagen werden, und im Orient stießen die mit raffinierter Hartnäckigkeit betriebenen Bestrebungen Genuas, dem eigenen Handel feste Stützpunkte zu gewinnen, auf den erbitterten Widerstand Venedigs gegen den neuen Eindringling. Die Besetzung von Malta durch den genuesischen Grafen Enrico Pescatore gelang, der fünfte Kreuzzug fand hauptsächlich wegen des Starrsinnes des päpstlichen Legaten ein klägliches Ende (1220). Gegen Kaiser Friedrich II. beobachtete die Republik eine ähnliche, vorsichtig mißtrauische Haltung wie gegen seine Vorfahren; zur offenen Feindschaft gegen ihn trat sie seit der Erhebung des Sinibaldo Fieschi als Innocenz IV. auf den päpstlichen Thron über (1243). Allzubekannt ist die Ausnützung des Kirchenbannes zu weltlich politischen Zwecken. Das schlaue Genua wußte gute Vorteile aus seinem Bunde mit dem Papste zu ziehen und ließ nach dem Tode Friedrichs II., gleich als hätte es Heldentaten vollbracht, Denkmünzen schlagen, auf denen der Greif (Genuas Wappentier) den kaiserlichen Adler und den pisanischen Fuchs unterjochend zu sehen ist.

Im Jahre 1257 fand eine Aenderung der Verfassung nach den Wünschen der Zünfte und des Volkes statt. Die Vertreter der ersteren wurden in den großen Rat berufen, ein Capitano del Popolo aber in der Person des Guglielmo Boccanegra trat als Oberhaupt an die Stelle des auswärtigen Podestà. Doch schon 1261 wurde er zur Abdankung gezwungen und nach mannigfachen Parteikämpfen gelangte der ghibellinische Adel zur Regierung. Zwei Capitani del popolo, Oberto Spinola und Oberto Doria, erlangten die höchste Gewalt (1265). Eine Erhebung des guelfischen Adels, an dessen Spitze die Grimaldi und die Fieschi standen (1289), führte zur Berufung eines auswärtigen Capitano del popolo, eines Suardi aus Bergamo (1291). Aber der Bürgerkrieg dauerte fort, und wieder gewann der ghibellinische Adel die Oberhand. Corrado Spinola und Corrado Doria wurden Capitani del popolo (1296). Fortdauernde Parteiungen erschöpften endlich die Macht beider Adelsparteien. Und nach dem Sturz des Oppizzino Spinola zog man die Fremdherrschaft der eines Mitbürgers vor und übertrug 1311 für zwanzig Jahre die Signorie an Kaiser Heinrich VII. Dessen Gemahlin, die Kaiserin Margarethe, starb in Genua und nach kurzem Siegeszug, der zum letztenmal den Glanz des römischen Kaisertums deutscher Nation aufleuchten ließ, erlag auch der Kaiser — ob einer Vergiftung? Das haltlose Genua ergab sich nun dem Mächtigsten nach ihm und das war sein Todfeind, der Guelfe König Robert von Neapel, welcher 1318 für zehn Jahre die Signorie erhielt. Sofort erhob sich der guelfische Adel, ließ den ghibellinischen durch den Papst in den Bann tun und erst nach dreizehn Jahren fruchtlosen Kampfes kam es zu einem Frieden (1331), nachdem das Volk gemerkt hatte, daß es die Kosten all der Willkür hatte bezahlen dürfen. Nachdem 1337—39 der Kampf von neuem getobt hatte, war das Volk der ganzen Adelswirtschaft endlich so müde, daß es einen Volksmann, Simone Boccanegra, zum Dogen erhob

und bestimmte, daß kein Adeliger zu der Würde gelangen sollte; dabei blieb es bis 1528.

Es kann als ein Zeugnis der größten Lebenskraft gelten, daß die Republik in einer Zeit so aufreibender innerer Wirren nach außen doch als geschlossene Macht auftrat und zahlreiche Unternehmungen im Interesse seines Orienthandels mit Kraft und Glück durchführte. Im Orient lag wieder der Keim des Kampfes gegen Venedig. Die Venezianer vertrieben die Genuesen aus Acri (1258). Diese aber schlossen mit dem durch das lateinische Kaisertum verdrängten Michael Paläologus den Vertrag von Ninfeo (1261), in dem sie sich für die Mithilfe am Sturz des katholisch-abendländischen lateinischen Kaisertums die durch dieses den Venezianern gewährleisteten Handelsvorteile zusichern ließen. Byzanz fiel und mit ihm die große handelspolitische Schöpfung Venedigs, das lateinische Kaisertum. Den Genuesen aber ward es doch nicht so leicht, die Venezianer einfach aus dem Orient zu verdrängen. Ihre Flotte ward von der venezianischen bei Morea geschlagen, auch der griechische Kaiser verbannte sie, mißmutig geworden, aus Konstantinopel (1263). Erst 1267 wurde dieses Edikt aufgehoben und die Ansiedelung in der Vorstadt Pera gestattet. Diese wichtige Kolonie wurde rasch und mit größtem Geschick von der Mutterstadt aus politisch organisiert. Andere Kolonien folgten, die wichtigste am Schwarzen Meer in Caffa, andere in Trapezunt, Samsun, Amasserah (wo noch Wappen und Kastelle an die genuesische Herrschaft erinnern), und alle wurden dem von Genua aus ernannten Podestà von Pera unterstellt. Für das Schwarze Meer hat Genua damit die Monopolisierung des Handels tatsächlich erreicht und eifersüchtig zu bewahren gesucht.

Aber noch war Genua nicht Herrin im tyrrhenischen Meere; seine alte Rivalin zog seiner Machtsphäre noch empfindliche Grenzen. Da brach der Herrschaft in Korsika wegen 1282 ein heftiger letzter Krieg mit Pisa aus. Der Seesieg des Oberto Doria bei Meloria (1284) gab dem erbitterten Kampfe die Entscheidung. Zwar folgten noch weitere Scharmützel, aber nach der Zerstörung des Pisaner Hafens (1290) durch Corrado Doria war die politische Bedeutung der alten Republik endgültig gebrochen. Und auch über die zweite Rivalin, Venedig, errang Genua in diesen Jahren große Erfolge. Für eine Einäscherung Peras rächte Lamba Doria durch den Seesieg bei Curzola (1298) die Republik an den Venezianern. Katalonische und arragonische Abenteurer, welche unter dem Namen der Almovaren unter ihrem Häuptling Ruggiero zuerst Sizilien gebrandschatzt, später in Konstantinopel sich festgesetzt hatten, wurden von den Genuesen 1311 gezwungen, sich nach Attika und Böotien zu verziehen. Eine andere Truppe gleicher Abstammung beunruhigte durch Seeräubereien die von Pisa an Genua abgetretene Insel Korsika und wurde ebenfalls erfolgreich bekämpft. Daß der Haß anderer Völker gegen genuesische Ansiedler bisweilen recht begründet war, zeigt die kühne Frechheit des Megollo Lercari, der, für erlittene Unbill unmäßig sich rächend, der Kolonie in Trapezunt neuen Respekt zu verschaffen wußte (1316).

Schon nach sechs Jahren seines Regimentes (1345) mußte der erste Doge Genuas den Adelsparteien weichen. Auch sein Nachfolger, Giovanni di Murta, konnte den Bürgerkriegen nur mit Mühe Einhalt tun. Und doch erhob sich die

Republik wieder und zum letztenmal zu einer großen und erfolgreichen Orientpolitik. Die Insel Chios wurde 1347 erobert und der Verwaltung der Maona, der Gesellschaft jener Aktionäre, welche dem Staate die Mittel zur Expedition geschaffen hatten, übergeben. Auch die Phokäen gelangten an Genua. Eine neue gewaltigste Auseinandersetzung mit Venedig war die Folge. Ein griechisch-venezianischer Angriff auf Pera wurde abgewehrt, eine Seeschlacht blieb unentschieden (1352), des Papstes und Petrarcas Friedensmahnungen verhallten ungehört. Auf Genuas Niederlage in der Seeschlacht von Algier (1353) folgte der entscheidende Sieg des Pagano Doria bei Navarino an der Küste von Morea (1354); dann endlich kam es zum Frieden von Mailand (1355), welcher den Genuesen ihre Eroberungen zusprach. Die ebenso kühnen als listigen Bravourtaten eines Filippo Doria gegen Tripolis, eines Francesco Gattilusio in Konstantinopel trugen Geld, Respekt und grenzenlosen Haß ein, sind für uns aber Zeugnisse jenes Virtuosentums, welches dem genuesischen Nationalcharakter so eigentümlich ist.

Durch List gegen die Visconti, an deren Hofe er zuletzt gelebt hatte, gelangte Simone Boccanegra 1355 wieder zur Dogenwürde, wurde aber bald vom Adel vergiftet (1363). Nun kamen die beiden reichen Kaufmannshäuser der Adorno und Campo Fregoso ans Ruder, deren gegenseitige Befehdung in der Folgezeit für Genua| so verhängnisvoll wurde. Die Unterwerfung von Cypern war der letzte entscheidende Erfolg der Orientpolitik. Durch ränkevolle Ausbeutung des Zwistes zwischen Johannes VI. Paläologus und seinem Sohne Andronikus hoffte die Republik auch die Insel Tenedos in ihre Gewalt zu bekommen. Da erhob sich Venedig, trotzdem es in Fehde mit Padua und dem Herzog von Oesterreich stand. Dies benutzte der genuesische Admiral Luciano Doria und griff kühn die venezianischen Besitzungen am Adriatischen Meere an. Als Sieger fiel er selbst in der Seeschlacht von Pola 1379*). Ambrogio Doria erstürmte Chioggia, Venedig war in äußerster Gefahr. In letzter Kraftanstrengung erhob es sich, vernichtete die genuesische Flotte und zwang die genuesische Armee zur Kapitulation. Der Friede von Turin, vermittelt durch Amadeus VI. von Savoyen, den Conte Verde (1381), fixierte die Neutralität von Tenedos; der venezianische Handel blieb als Sieger auf dem Platze; Genuas Orientpolitik hatte ihren Kulminationspunkt überschritten.

Und rasch mehrten sich die Anzeichen eines sozialen Verfalles auch im Innern. Ein trauriges Schauspiel gewährt das Bild der folgenden Jahrzehnte. Das Volk, durch Steuern bedrückt, erhob sich bei jedem Anlaß zu Tumulten, gegen die Einführung einer Leibwache des Dogen (1383), gegen den grausamen Papst Urban VI. (der, natürlich nicht aus Edelmut, gegen den Gegenpapst Clemens VI. vom Dogen Antoniotto Adorno in Genua eine Zufluchtsstätte erhielt), wegen Ermordung des gelehrten gewesenen Erzbischofs Bartolommeo di Cogorno. Und der charakterlose

*) Als Erinnerungszeichen an die damals verübten Brandschatzungen der venezianischen Städte am Adriatischen Meere sieht man noch heute einige Markuslöwen, in Stein gehauen, in Genua: einen am Palazzo Giustiniani, der 1380 in Triest erbeutet wurde, aus Pola einen an der Kirche S. Marco (Abb. 3), einen dritten ohne Kopf an einem alten Hause der Piazza dei Luxoro.

Adorno suchte sich endlich zu halten durch Abtretung der Signorie von Genua an König Karl VI. von Frankreich (1396) gegen Belassung auf seinem Posten als »Difensore del comune e del popolo!« Hohe Worte und niedriger Sinn. Nach seinem Tode erneute sich der Volksaufstand, den Karl VI. unterdrückte. Der Volksführer Battista Boccanegra wurde enthauptet, der französische Gouverneur Jean Lemaingre, Marschall von Boucicoult, führte ein Schreckensregiment, das der feile Adel lächelnd mit ansah. Der Nordländer hatte eben zu wenig Humor für die politische Farce, welche die Genuesen liebten. Kaum drehte er den Rücken, so erhob sich denn auch die Stadt und berief den Marchese Teodoro di Monferrato als Präsidenten. Wirklich mußte Boucicoult abziehen. Als aber mit der Empörung des Guelfenadels die Schwierigkeiten wuchsen, ließ der gute Marchese sich das Dogat abkaufen und kehrte in sein Stammland zurück (1413).

Beinahe erscheint es schon tragisch, wenn man inmitten dieser Wirrsale den Dogen Tomaso da Campofregoso ein ehrliches Streben nach nützlicherem Wirken einsetzen sieht. Um Korsika gegen den Angriff des Alfons V. von Arragon zu schützen, gibt der Doge seine Schätze hin und sichert für den Augenblick den bedrohten Besitz. Und endlich im Kreuzfeuer zwischen den Visconti und den Arragonesen muß er die Signorie den ersteren abtreten und erhält als Gnadengeschenk die Stelle eines Podestà in Sarzana. In den Kriegen gegen die Arragonesen, welche Genua für die Visconti führte, vollbrachten Francesco Spinola, der heroische Verteidiger von Gaëta, und der Admiral Biagio Assereto, gewesener Notar, der Alfons V. und seinen Bruder, den König von Navarra, gefangen nahm, die größten Heldentaten (1435). Betrogen um alle Früchte solcher Siege, erhob sich Genua unter Tomaso Campofregoso noch einmal und ward frei. Nach dem Tode dieses Dogen (1450) folgten neue Bürgerkriege und aufs traurigste mußten Patrioten die Schwäche des Vaterlandes empfinden, als dieses der Kolonie Pera gegen die Eroberung und völlige Zerstörung durch die Türken (1453) nicht einmal Hilfe zu senden imstande war. Korsika und die Kolonien am Schwarzen Meere hoffte man durch Uebertragung an die reiche Banca di S. Giorgio vor ähnlichem Schicksal zu bewahren. Diese Banca wurde immer mehr das eigentliche Rückgrat des genuesischen Staates. Das Dogat wanderte als Zankapfel zwischen den Adorno und Fregoso hin und her, bis es dem Erzbischof Paolo Fregoso gelang, auch Doge zu werden (1462). Gegen dessen Gräuelregiment riefen die Bürger aber Francesco Sforza herbei, der Erzbischof entfloh mit vier gestohlenen Galeeren und machte als Pirat das ligurische Meer unsicher. Als nach Francescos Tode Galeazzo Maria Sforza die Zügel der Regierung in Genua etwas straffer anzog, murrte man gleich wieder. Und nach Galeazzos Tode machte sich Prospero Adorno durch Verrat gegen die Herzogin Bona selbständig. Gegen ihn traten sogleich wieder die Fregoso auf den Plan, voran der Erzbischof Paolo, der vom Seeräuberintermezzo zurückgekehrt, nochmals seine politische Rolle zu spielen suchte. Um ihn los zu werden, machte man den Battista Fregoso zum Dogen. Die Adorno aber riefen den Herzog Lodovico Moro von Mailand herbei, der die Signorie festhielt, ohne sich von Karl VIII. verdrängen zu lassen. Mit dem Fall des Moro wechselt Genua sofort Partei, wählt Ludwig XII. von Frankreich zum

Signore der Stadt (1499) und feiert in serviler Weise seinen Einzug und Aufenthalt (1502). Paolo da Novi, der die Volkserhebung 1507 leitete, die Franzosen vertrieb und Doge wurde, war einer der echten Patrioten, deren sich Genua nicht mehr würdig zeigte. Ludwig XII. eroberte die Stadt, ließ den Dogen, der auf der Flucht verraten worden war, enthaupten, und der feile Adel, voll von egoistischer Habgier, feierte diese Taten. Gegen die Uebermacht der Franzosen in Italien suchte Papst Julius II. alle nationalen Kräfte zu vereinigen. Sein Neffe Ottaviano Fregoso sollte Genua der französischen Herrschaft entwinden. Um aber endlich Frieden zu gewinnen, ließ er als Doge (seit 1513) die Oberhoheit des französischen Königs gelten. Aber Frieden konnten ja die aus allgemeiner Verwirrung ihren Vorteil ziehenden Adelsgeschlechter nicht vertragen. Die Fieschi und Adorno wandten sich nach Spanien. Und Karl V. sandte den Marchese von Pescara, der Genua eroberte und plünderte, Ottaviano Fregoso seinen Feinden übergab, die ihn vergifteten (1522), und Antoniotto Adorno zum schmählichen Scheindogen machte. Als Franz I. aus der Gefangenschaft Karls, in die er nach der Schlacht von Pavia gefallen war, losgekommen (1526), sich wieder zum Herrn in Oberitalien gemacht hatte, fiel auch Genua ihm wieder zu. Und er setzte in richtiger Erkenntnis, daß von Genua fortwährend Zwist und Streit ausgehe, den Mailänder Teodoro Trivulzio zum Gouverneur ein. Dieser bestimmte, daß die Familien Fregoso und Adorno, die seit 1363 alles Unheil der Stadt verschuldet hatten, in Zukunft von allen Aemtern ausgeschlossen sein sollten. Ein Friedensamt, Magistrato de' Riformatori genannt, wurde eingesetzt.



Abb. 3. Venezianischer Löwe aus Pola, an S. Marco.

Die bedeutungsvollere und schönere Seite des Charakters von Genuas Bürgern enthüllt sich uns, wenn wir von den großen Schenkungen zu gemeinnützlichen und Wohltätigkeitszwecken erfahren. Die ältere Reihe der Statuen des Palazzo di S. Giorgio hält das Andenken so manchen verdienstvollen Mannes lebendig: des Francesco Vivaldo, der 1371 eine große Summe der Republik schenkte, um deren Schuldenlast zu vermindern, des Domenico Pastino da Rapallo, der durch ein bedeutendes Legat die Verminderung der Getreidepreise ermöglichte, des auf ähnliche Weise verdienstvollen Luciano Spinola und anderer. Unter dem Dogat des Tomaso Campofregoso wurde der Magistrato della Misericordia (1419) begründet; große Schenkungen des Rechtsgelehrten Bartolommeo Bosco führten zu der Gründung des nachmaligen Ospedale del Pammatone (1423), im Jahre 1483 wurde der Monte di pietà begründet, der großen Wohltätigkeit des Notars Ettore Vernazza, die sich in ganz Italien bewährte, verdanken die Bürger Genuas das Ospedale degli Incurabili (1500), eine Gesellschaft zur Sammlung und Verteilung von Almosen an Arme, die Stiftung mehrerer Lehrkanzeln an der Universität, ein Institut für arme Mädchen, und die Unterstützung zahlreicher schon existierender

Vereinigungen für wohltätige Zwecke. Die große Not, welche der kommerzielle Niedergang der Stadt mit sich brachte, machte es dem Staate sowie den Patrioten zur Pflicht, nach Tunlichkeit Linderung zu schaffen.

Als Kolumbus, der bedeutendste und erfolgreichste einer Reihe von kühnen genuesischen Entdeckern (die schon seit 1291 den Seeweg nach Ostindien gesucht, und die Kanarischen Inseln gefunden hatten), im Dienste der katholischen Könige eine neue Welt und damit den Weg zu unermeßlichen Reichtümern eröffnete, sank die ohnedem schon geschwächte Bedeutung des Levantehandels seiner Vaterstadt noch mehr. Genuas politische Macht stand schon so tief, daß es nicht mehr daran denken konnte, sich an den Beutezügen der Europäer zu beteiligen.

Allerdings hat eine machtvolle Persönlichkeit noch einmal eine kurze Epoche des Glanzes heraufgeführt: Andrea Doria, dem Schmeichler den Ehrentitel pater patriae gaben, den neuere Historiker für all das Unheil der Parteikämpfe der folgenden Jahrhunderte verantwortlich machen. Er ist in Vorzügen wie in Mängeln der Typus des genuesischen Adeligen und eine der gewaltigsten Erscheinungen in Genuas politischem Leben (Abb. 4). Im Jahre 1466 aus einem wenig begüterten Zweige der großen Familie D'Oria entsprossen, verbrachte er seine Jugend am Hofe des genuesischen Papstes Innocenz VIII. Cibò und in französischen Kriegsdiensten, errang 1503 im Dienste der Banca di S. Giorgio den ersten Erfolg gegen die aufständischen Korsen, war 1512 Flottenführer der Republik gegen König Franz I., in dessen Dienste er 1522 sich stellte. Und sein Beitritt zur heiligen Liga gegen Karl V. diente, die Spanier zu vertreiben, und des Franz I. Oberhoheit über Genua herzustellen. Des Königs von Frankreich sehr begründetes Mißtrauen gegen den klugen Admiral führte aber endlich zum offenen Bruch, Karl V. benutzte die Gelegenheit, den ehemaligen Feind zum Verbündeten zu gewinnen und versprach die Freiheit Genuas zu respektieren. Schnell vertrieb nun Andrea Doria mit spanischer Hilfe die Franzosen aus ganz Ligurien, der Gouverneur Trivulzi ward zur Kapitulation gezwungen, Volk und Senat ehrte den Doria und nannte ihn pater patriae (1528). Die so gewonnene Stellung benutzte er zu einer Reform der Verfassung in extrem aristokratischem, eigentlich plutokratischem Sinne. Den schon früher entstandenen „Alberghi", Gruppen adeliger Familien, sicherte er die ausschließliche Gewalt im Staate. Die Zahl der „Alberghi" wurde auf 28 gebracht, die Calvi, Cattaneo, Centurioni, Cibò, Cicala, D'Oria, Fieschi, Gentile, Grillo, Grimaldi, Imperiale, Interiano, Lercari, Lommellini, Marini, Negro, Negroni, Pallavicini, Pinelli, Salvago, Spinola, Vivaldi, Usodimare, waren alter Adel, von Abstammung Popolaren waren die Fornari, Giustiniani, Promontorii, Sauli und Defranchi. Den alten Geburtsadel nannte man nach seinem Versammlungsort nobiltà di S. Luca, die neu den Alberghi zugeteilten Familien nobiltà di S. Pietro. Aus den Mitgliedern der Alberghi wurden jährlich durch das Los 300 und von diesen weitere 100 gewählt, um den großen Rat zu bilden. Das Los bestimmte den kleinen Rat, der aus 100 Mitgliedern des großen Rats sich zusammensetzte, aus dem großen Rat ging durch Wahl der Doge hervor, dessen Amt zwei Jahre währte. Acht Senatoren waren ihm zur Seite gestellt und fünf Zensoren oder Sindikatoren hatten über der Erhaltung der Gesetze zu wachen. Genuas Ver-

fassung wurde auf diese Weise aus einer demokratischen zu einer streng aristokratischen umgestaltet. Ging jene frische Initiative und freudige Kühnheit verloren, welche sich nur bei der Teilnahme aller am Staatsregiment erhält, so sollte der konservative Sinn des Adels die Abwehr aller aus Neuerungssucht und Disziplinlosigkeit entstehenden Bestrebungen gewährleisten. Nach Annahme dieser Verfassung (1528) ernannte man Andrea Doria zum lebenslänglichen Vorsitzenden des Magistrats der Sindikatoren, befreite ihn und seine Nachkommen von allen Steuern, schenkte ihm ein Haus bei S. Matteo und errichtete ihm eine Ehrenstatue. Es gelang dem Fürsten, Angriffe der Franzosen auf Genua in den Jahren 1528 und 1536 abzuschlagen; Karl V. aber wurde 1530 mit größten Ehren in Genua empfangen und kehrte noch öfter dahin zurück.

Weniger klar ist die Rolle, die Andrea Doria bei den Kämpfen gegen den als Flottenführer ihm ebenbürtigen Türken Khaireddin, genannt Barbarossa, spielte. Dieser hatte sich 1530 Algier, das unter spanischem Protektorat gestanden, unterworfen. Der Kaiser sandte Andrea Doria gegen ihn, doch mußte dieser, mit seinem Heere bei der Plünderung von Cercelli überrascht, sich mit Verlust zurückziehen. Während der Genuese gegen die Osmanen in Griechenland kämpfte, eroberte Barbarossa Tunis (1531) und brandschatzte die Küstengegenden bis zur Provence. Karls V. große Expedition im Jahre 1535, an der auch Andrea Doria teilnahm, brachte Tunis wieder in die Hände der Christenheit. Doch setzte Barbarossa, verbündet mit dem Sultan von Konstantinopel, im Orient den Krieg um so nachdrücklicher fort. Der Genuese als Befehlshaber kaiserlicher Hilfstruppen ließ es, eingedenk des alten Hasses gegen die Venezianer, ruhig geschehen, daß diese den Türken unterlagen, trotzdem auch sie des Kaisers Verbündete waren (1538). Als Giannettino Doria den türkischen Seeräuber Dragut gefangen nahm, der den Europäern großen Schaden zugefügt hatte, so daß das ganze Abendland hoffte, man werde ihn unschädlich machen, ließ Andrea ihn gegen ein hohes Lösegeld wieder frei; eine kaiserliche Expedition gegen Algier verlief gänzlich erfolglos, und fünf Jahre später, als Barbarossa im Bunde mit Franz I. gegen Spanien auftrat, empfing er von Andrea Doria und dem genuesischen Senat große Ehrenbezeugungen!



Abb. 4. Sebastiano del Piombo, Bildnis des Andrea Doria. Rom, Pal. Doria.

Außer der Verfassung war besonders der fürstliche Aufwand der Familie Doria geeignet, Feindschaft und Neid zu erwecken. Andrea verstand es, den Ehrgeiz der Adeligen bei Gesandtschaften und dergleichen auszunützen, wodurch Manche bedeutende Summen dem Staate vorstreckten. Am vornehmsten betrug sich hierbei

Sinibaldo Fieschi, der sogar große Besitzungen gegen eine bescheidene Rente für sich und seine Erben dem Staat schenkte. Diese Rente wurde aber nach dem Tode Sinibaldos der Witwe verweigert, die ohnedem schon in bescheidenen Verhältnissen lebte. Als nun der älteste Sohn Gian Luigi auch noch seiner Gemahlin Eleonora Cibò wegen auf Giannettino Doria eifersüchtig sein zu müssen glaubte, wandte er sich dem Kreise der erbitterten Gegner der Doria zu. Diese gewannen die Unterstützung des Königs von Frankreich (1546) gegen die Zusicherung der Rückkehr Genuas unter französische Botmäßigkeit. Der in der Nacht des 2. Januar 1547 ausbrechende Aufruhr überraschte die Doria und schien zum Erfolge zu führen, nachdem Giannettino ermordet, Andrea geflohen war, als der rätselhafte, ob durch Zufall, ob durch den Republikaner Verrina herbeigeführte Tod Gian Luigis der Bewegung die Spitze abbrach. Der Senat berief den Andrea zurück, dessen Macht, neu gestärkt, sowohl vom Kaiser, der von der Verlegung einer spanischen Besatzung nach Genua Abstand nahm, als auch vom Senate respektiert wurde, der die „Loggia del Garibetto", eine Verschärfung des plutokratischen Regimes, durchführte. Durch Ausschließung des Loses bei den Ratswahlen wurde dem Adel von S. Luca die Alleinherrschaft gesichert, der Adel von S. Pietro aber tatsächlich vom Rate ausgeschlossen. Bemerkenswert ist, daß die großen Bankiers dem Adel von S. Luca angehörten, wogegen die Adeligen von S. Pietro zumeist Warengroßhändler waren. Solche gewaltsame Verfassungsänderung bereitete den Boden für eine Kette weiterer Verschwörungen. Idealer Patriotismus, soferne er wirklich vorhanden war, egoistische Herrschgelüste und gemeiner Landesverrat hüllten sich alle in das gleiche Gewand. Von den Adorno, den Fregoso, den Spinola, dem Niccolò Doria und anderen gingen solche Conspirationen aus, alle mit dem Ziele, den Fürsten zu stürzen, Frankreichs Vormacht an Stelle der spanischen zu setzen. Das gleiche Ziel hatte auch Giulio Cibò, Marchese von Massa und Carrara, der obgleich Gatte der Schwester Giannettinos, doch von Andrea Doria sehr rücksichtslos behandelt wurde. Sein Vorhaben ward entdeckt und er enthauptet (1548). In den letzten Jahren seines Lebens mußte Andrea wieder gegen denselben Dragut kämpfen, dem er früher die Freiheit geschenkt hatte. Expeditionen nach Tunis 1550, 1551 und 1552 brachten keinen dauernden Erfolg, und als Dragut im Bunde mit den Franzosen sich in Korsika festsetzte, hatte der Doria alle Mühe, einige der verlorenen festen Plätze wieder zurückzuerobern. Nun beunruhigte Dragut Süditalien, und der Kaiser rief den greisen Fürsten zur Verteidigung; auch dem König Philipp II. von Spanien diente Andrea Doria, der erst im Tode das Schwert aus der Hand legte (gestorben am 25. November 1560 mit 94 Jahren). So sehr man auch manche seiner Handlungen tadeln mag, mit ihm starb die letzte große Persönlichkeit, die der genuesischen Republik Ansehen und nahezu Unabhängigkeit hatte bewahren können in einer Zeit, in der innere wie äußere Kräfte schon den Zerfall dieses alternden Organismus herbeizuführen drohten.

Infolge der Mängel der Verfassung fortdauernd durch Verschwörungen beunruhigt, in ihren auswärtigen Unternehmungen unglücklich, fristete die Republik nach Andreas Tode ihr Dasein nur mehr infolge der Eifersucht Frankreichs und Spaniens, da keine beider Mächte der anderen den wichtigen Platz gönnen konnte.

Eine Empörung Korsikas, deren Seele Sampiero di Bastelica war, wurde nur durch verräterische Ermordung des Führers gedämpft (1564), von einer Besitzergreifung von Finale mußte die Republik absehen, da Kaiser und Papst den Marchese Alfonso unterstützten. Der schwerste Schlag für den genuesischen Levantehandel war der Verlust der Insel Chios, welche die Türken 1566 eroberten. Im Inneren brach nach Andreas Tode der Kampf des Adels von S. Pietro gegen den bevorzugten alten Adel von S. Luca aus. Trotz der spanischen Truppen des Giovanni Andrea Doria erzwang das Volk die Abschaffung der Gesetze von 1547. Der Unterschied zwischen altem und neuem Adel hörte auf, es verschwanden die Alberghi (1576). Gio. Andrea aber, ein ganz unbedeutender, durch nichts als den ererbten Reichtum ausgezeichneter Mann, erhielt neben dem des großen Andrea ein Ehrenstandbild. Wirklich begabte und tatkräftige Männer aber, wie der Marchese Ambrogio Spinola, der als spanischer Feldherr in den Niederlanden sich großen Ruhm erwarb, wandten dem unfruchtbaren Treiben in der Vaterstadt den Rücken. Und doch fällt auch auf Genua ein Schimmer des Lobes, das er als einer der edelsten und humansten Heerführer seiner Zeit verdient. Velasquez hat in seinem Meisterwerke, das die Uebergabe von Breda schildert, das Bild des ritterlich gütigen Feldherrn bewahrt, Jacques Callot ist sein Begleiter in den Niederlanden gewesen. In Genua folgt der Verschwörung des Bartolommeo Coronato, welche die Einführung einer demokratischen Verfassung zum Ziele hatte, jene des Vassallo und Leveratto im Solde Frankreichs. Aber der Adel der Republik war mit goldenen Ketten an Spanien gefesselt, das mit dem Verlust der ungeheuren geliehenen Summen drohte, sobald eine antispanische Regung sich zeigte.

Wir müssen hier innehalten, um einen flüchtigen Blick auf die Finanzwirtschaft Genuas zu werfen. In den Jahrhunderten der großen Kämpfe mit Venedig hatte Genua neben diesem unbestritten die erste Stelle inne als Handelsstadt im Verkehr mit der Levante. Ja, fast schien es, als solle die Republik von S. Marco von der kühnen Rivalin überflügelt werden. Es kam aber nicht so. Der schrankenlose Egoismus der einzelnen zersetzte bald dieses Gemeinwesen. Die Verfassung von 1528 ist der Ausdruck des plutokratischen Regimes, das Genua dem Verfalle weihte. Ein Publizist des 16. Jahrhunderts, Botero, beobachtete, daß Venedig ohne Frage Genua bei weitem übertreffe. Und dies habe seinen Grund darin, daß die Venezianer, welche sich mit dem reellen Warenhandel beschäftigten, zwar als Privatleute nur mäßig reich geworden seien, dafür aber ihren Staat außerordentlich groß und reich gemacht hätten. „Die Genuesen dagegen haben sich ganz dem Geldgeschäfte ergeben und hierdurch ihren Privatbesitz sehr vermehrt, während ihr Staatswesen verarmt ist." Die Technik des Assekuranz- und Girobankwesens ist vorzugsweise von den Genuesen ausgebildet worden, die Bank von S. Giorgio ist die vollkommenste Organisation des Geldkapitals, welche die Renaissancezeit hervorgebracht hat. Infolge seiner Schwäche als Staatswesen mußte Genua sich aber von den Spaniern und Portugiesen Amerika und Indien wegschnappen lassen, und nur den gewinnbringenden Großhandel zweiter Hand behaupteten einzelne genuesische Firmen in Antwerpen. Solche einzelne Geldfürsten sicherten sich denn auch den Löwenanteil an den Edelmetallschätzen der neuen Welt auf folgende Weise: Um seine

Expeditionen auszurüsten, brauchte Spanien fortwährend bedeutende Geldvorschüsse, als deren Deckung die neu behobenen Schätze an die Genuesen verpfändet wurden. Um die ungeheuren Gelderfordernisse der Großmachtpolitik und die Kriege zu bestreiten, ging die spanische Krone an einen Massenverkauf der Latifundien im Königreich Neapel; und wieder waren es genuesische Adelige, die auf diese Weise in den Besitz ganzer Fürstentümer gelangten (nach 1521). Das war eine neue Fessel, welche die Republik an Spanien band. Karls V. eifriges Bestreben war es, durch Geldinteressen das wankelmütige Genua vollends an Spanien zu ketten. Und seine Absicht gelang. Um ihre alten Forderungen zu retten, mußten die genuesischen Bankiers immer neue Summen dem Kaiser und dann seinen spanischen Nachfolgern vorstrecken. Auch sie aber hatten nicht das bare Geld in so großen Massen zur Verfügung, sondern nahmen es wieder von Unterbeteiligten auf. Gemäß diesem ersten Bedürfnis der Geldbeschaffung erhielten die genueser Messen, welche nach dem Bruche mit Frankreich als Konkurrenz gegen die Messen von Lyon zuerst in Besançon, später in oberitalienischen Städten abgehalten wurden, einen neuen Charakter. Jeder Warenhandel verschwand, und es fanden einfach große Zusammenkünfte der Bankiers statt, welche die Organisation des Kreditverkehrs durchführten. Die Genueser Messen waren Muster und Ideal einer vollkommenen Gestaltung des gesamten Zahlungswesens. Die genuesischen Bankiers konnten durch Kredit jederzeit Riesensummen aufbringen und dem König von Spanien vorstrecken. Sie erzielten dabei ihren Vorteil, bei den unter dem zweiten, dritten und vierten Philipp sich immer häufiger wiederholenden Staatsbankerotten aber wußten sie wenigstens einen großen Teil des Schadens auf ihre Unterbeteiligten abzuwälzen. Erst seit dem völligen Zusammenbruch der spanischen Finanzen, nach 1649, schwanden der Kredit und die Bedeutung der Genueser Messen. Allein die Finanzwirtschaft erklärt die Ohnmacht der Republik als solcher, wie anderseits die scheinbar fortbestehende Unabhängigkeit. Jede demokratische Regung mußte zugleich antispanisch sein. Die plutokratische Verfassung selbst gab zu den dauernden Verschwörungen Anlaß.

Seit dem 15. Jahrhundert schon waren die Herzöge von Savoyen bestrebt, Genua unter ihre Botmäßigkeit zu bringen. Karl Emanuel I. suchte im Bunde mit Frankreich diesen Wunsch zu verwirklichen. Er eroberte die Stadt, mußte sich aber vor der spanischen Flotte, die zum Entsatze kam, zurückziehen und lauerte seitdem, durch einen listigen Gewaltstreich die Oberhand zu gewinnen. Zahlreiche Verschwörungen wurden im Solde des Herzogs in Genua angezettelt, jedoch durch die Wachsamkeit des Senates vereitelt. Der Reichtum der Stadt hob sich, neue Mauern und Befestigungen wurden (1630—32) erbaut, die via Balbi (1606—17) und die via Giulia (jetzt Venti Settembre 1644) angelegt, der Hafen durch Anlage des Molo nuovo erweitert (1637).

Im Jahre 1637 beschloß der Große Rat, die Stadt unter den besonderen Schutz der Jungfrau Maria zu stellen, das Bild der Madonna auf Fahnen, Gebäuden und Münzen an Stelle des alten Stadtwappentieres, des Greifen, zu setzen. Aber unter der neuen Schutzpatronin ging es weiter wie früher: Gianpaolo Balbi leitete eine Verschwörung ein, um selbst Herrscher von Genua zu werden, Stefano

Raggio folgte (1650), Raffaele della Torre, im Dienste Karl Emanuels II., wußte durch ganz witzige Bombenattentate seine Feinde zu erschrecken. Ein Angriff des Herzogs von Savoyen gegen Genua selbst mißlang zwar, Oneglia aber und Ovada gingen der Republik verloren, da Ludwig XIV. sie wegen ihres Bundes mit Spanien und Oesterreich demütigen wollte. Er verlangte die Unterwerfung der Stadt, und ließ, als diese verweigert wurde, ein grausames Bombardement gegen sie eröffnen, das arge Zerstörung anrichtete (1684) und erst infolge des Eintreffens der spanischen Flotte aufgehoben wurde. Es folgte nun ein sorgsam gehüteter Friede von vierzig Jahren, während dessen die gefährlichen Großmächte mit ihren eigenen Angelegenheiten allzusehr beschäftigt waren (spanischer Erbfolgekrieg). Im Jahre 1727 brach auf Korsika wieder der erbitterte Aufstand gegen die verhaßte genuesische Herrschaft aus. Zuerst stellte ein kaiserliches Heer Ruhe her, kaum aber war dieses abgezogen, erhoben sich die Korsen aufs neue. Giacinto Paoli trat an die Spitze einer provisorischen Regierung, ein deutscher Abenteurer, Baron Teodor von Neuhoff, stellte sich sodann an ihre Spitze. Die Republik rief Ludwig XV. zu Hilfe und französische Truppen stellten die alte Ordnung wieder her. Als aber Genua für diesen Dienst Gebietsabtretungen an Frankreich zu machen sich weigerte, zog der König seine Truppen zurück (1740). In Pasquale Paoli, dem Sohn des Giacinto, gewannen die Korsen einen Führer, der sein bestes Streben einsetzte, um Ordnung und Selbständigkeit zu festigen und die Kultur zu heben. Die Republik fand sich endlich vor die Wahl gestellt, entweder Korsika ganz zu verlieren oder es an Frankreich zu überlassen, und mußte noch froh sein, den Preis von zwei Millionen Lire dafür zu erhalten. Paoli aber erfuhr die bittere Enttäuschung, welche alle politischen Idealisten erleiden; nur die Stadt Bonifacio trauerte über den Verlust der Unabhängigkeit, alle anderen feierten den Einzug der Franzosen (1769).

Das Marchesat von Finale hatte die Republik 1713 von Kaiser Karl VI. gekauft. Trotzdem trat Maria Theresia das Gebiet 1743 an den König von Sardinien ab. Die Republik verbündete sich daher mit den Feinden der Kaiserin und der Doge Francesco Brignole errang auch anfangs einige Vorteile. Bald aber wendete sich das Blatt. Die Kaiserlichen siegten bei Piacenza über die Spanier und Franzosen und die Oesterreicher besetzten Genua selbst. Eine ungeheuere Kriegskontribution und demütigende Unterwerfungsbedingungen wurden der Stadt auferlegt (1746). Eine Erbitterung sammelte sich im Volke, die endlich zu gewaltsamem Ausbruche drängte, als ein an und für sich geringfügiger Anlaß dazu sich bot. Ein Knabe namens Balilla hat, der Legende nach, den ersten Stein auf die österreichischen Soldaten geworfen, welche das schwere Geschütz der Stadt wegzuschleppen sich mühten. Mit rühmlicher Einhelligkeit erhob sich das ganze Volk, eine Volksregierung übernahm die Leitung der Verteidigung der Stadt, Tapezierer, Maler, Kaufleute, Schuhmacher, Krämer, Färber, Kellner, Gepäckträger standen an der Spitze dieses Generalquartiers und trafen alle taktischen Maßnahmen mit einer Umsicht und Klarheit, daß das österreichische Heer die Stadt endgültig räumen mußte. Ein ernster Konflikt des aristokratischen Senats mit der Volksregierung wurde glücklich vermieden, da Adelige in die letztere aufgenommen,

einige ultraradikale Elemente aus derselben entfernt wurden. Mit Unterstützung der Franzosen wurde bei Voltri ein neues österreichisch-sardinisches Heer besiegt und im Frieden von Aquisgrana die Unabhängigkeit der Republik und deren Anspruch auf Finale ausdrücklich gewährleistet. Dies war die letzte Tat des genuesischen Staatswesens.

In der Folgezeit haben auswärtige Mächte das Schicksal der Republik bestimmt, ihr Wille hat nicht mehr mitgezählt. Napoleon zwang sie zum Bündnis mit Frankreich und reformierte die Verfassung. Die Ideen der französischen Revolution hielten auch in Genua ihren Einzug. Das goldene Buch des Adels wurde auf der Piazza Aquaverde verbrannt, die Statue des Andrea Doria zertrümmert, der Doge Giacomo Brignole, von Napoleon in seinem Amte belassen, mußte einer Konstitution, welche nach dem Muster derjenigen der französischen Republik beschaffen war, zustimmen. Schon 1797 trat an die Stelle der alten Republik Genua die demokratische ligurische Republik unter einem Direktorium. Gegen die aufs neue vordringenden Oesterreicher verteidigte der General Massena die Stadt, die von der Seeseite durch eine englische Flotte bedroht wurde (1800). Vor der Uebermacht mußte der französische General kapitulieren, aber nur zwanzig Tage waren die Oesterreicher aufs neue Herren Genuas, da Napoleon durch den Sieg bei Marengo wieder Herr der Situation wurde. Der Sieger gab nun eine neue Verfassung und setzte Girolamo Durazzo als Dogen ein, den letzten, der diese Würde bekleidete, von 1802—1805. Denn nach Errichtung des Kaisertums ward auch die ligurische Republik dem Königreich Italien einverleibt. In den neun Jahren des Friedens hob sich der Handel und Reichtum der Stadt, in der sich nach Napoleons Sturz eine provisorische Regierung unter dem Geschichtsschreiber Girolamo Serra in Erneuerung der ligurischen Republik von 1797 bildete (1814). Aber die Großmächte bestimmten auf dem Wiener Kongreß die Einverleibung Liguriens in das Königreich Sardinien trotz aller Protestkundgebungen Genuas, das sich sträubte, der Dynastie zugewiesen zu werden, die schon seit dem Ende des 15. Jahrhunderts unentwegt mit allen Mitteln nach dem Besitze des reichen Landes gestrebt hatte. Zu würdigem Ziele vereinigten sich die besten Kräfte Genuas mit denen des übrigen Italien bei der Aufrichtung des nationalen Königreichs. Giuseppe Mazzini, in dem der den Ligurer auszeichnende unbändige Freiheitsdrang mit glühender Vaterlandsliebe sich vereinigte, ist 1805 in Genua geboren, aus genuesischer Familie entsproßte auf der Insel Caprera der von kühner, heldenhafter Naivität erfüllte Giuseppe Garibaldi, dessen berühmte Expedition der Tausend zur Eroberung Siziliens von Quarto am 5. Mai 1860 ihren Ausgang nahm. Auch der Admiral Nino Bixio ist Genuese. Daß auch der schöne Stolz, die Vaterstadt reich und mächtig zu machen, im modernen Genua weiterlebt, beweisen des Raffaele Deferrari, Herzogs von Galliera, Spende von zwanzig Millionen Lire zum Bau des den Hafen großartig erweiternden Molo, und seiner Gemahlin große Schenkungen zu kulturellen und Wohltätigkeitszwecken.



Abb. 5. Klosterhof von S. Matteo, von Marco Veneto, mit den Trümmern der Doriastatuen. (Zu Seite 29.)

I. Anfänge der Kunsttätigkeit.

Die älteste Stadt befand sich auf dem Hügel von Sarzano und umfaßte die Gegend des Castello (der alten Festung), der Mascherona bis zur Kirche S. Maria delle Grazie, die Piazza del Molo, die Umgebung von S. Giorgio, S. Lorenzo, S. Donato und den Hügel von S. Andrea. Schon im Laufe des 10. Jahrhunderts kam die Gegend um S. Matteo, Luccoli, Campetto und S. Pietro de' Banchi dazu. Auch eine Umfassungsmauer wurde damals geschaffen; daß diese aber im 12. Jahrhundert den Ansprüchen der Verteidigungsfähigkeit der inzwischen erweiterten Stadt keineswegs mehr genügen konnte, beweist die fieberhafte Eile, mit welcher sich Genua auf die Nachricht von Kaiser Friedrich Barbarossas Nahen mit neuen Mauern umgab. Der Hügel von Piccapietra bis Aquasola, die Gegend von S. Maddalena und Piazza Fossatello wurden mit einbeschlossen, und als gewaltige Zeugen dieser Erhebung der Bürgerschaft stehen noch heute die beiden Tore, Porta di S. Andrea (Abb. 6) und dei Vacca. In dem gleichen Jahre, auf Geheiß der gleichen Konsuln und von den gleichen Baumeistern wurden beide errichtet. Die Inschrift besagt: Guiscardus magister et Johannes Bonus Cortese et Johannes de Oro fecimus hoc opus 1155. Beide Tore öffnen sich nach außen in spitzem Bogen, haben darüber einen Spitzbogenfries und Zinnen, nach innen aber schaut ein auf Säulen ruhender überhöhter Rundbogen. Die flankierenden Wacht-

türme haben sich bei der Porta di S. Andrea in allerdings stark restauriertem Zustande erhalten; auch sie sind mit Zinnen besetzt und zeigen Zahnschnittornament und Spitzbogenfries.

Innerhalb des Schutzes solcher Mauern erhoben sich kirchliche und private Gebäude, deren Betrachtung wir uns nun zuwenden.

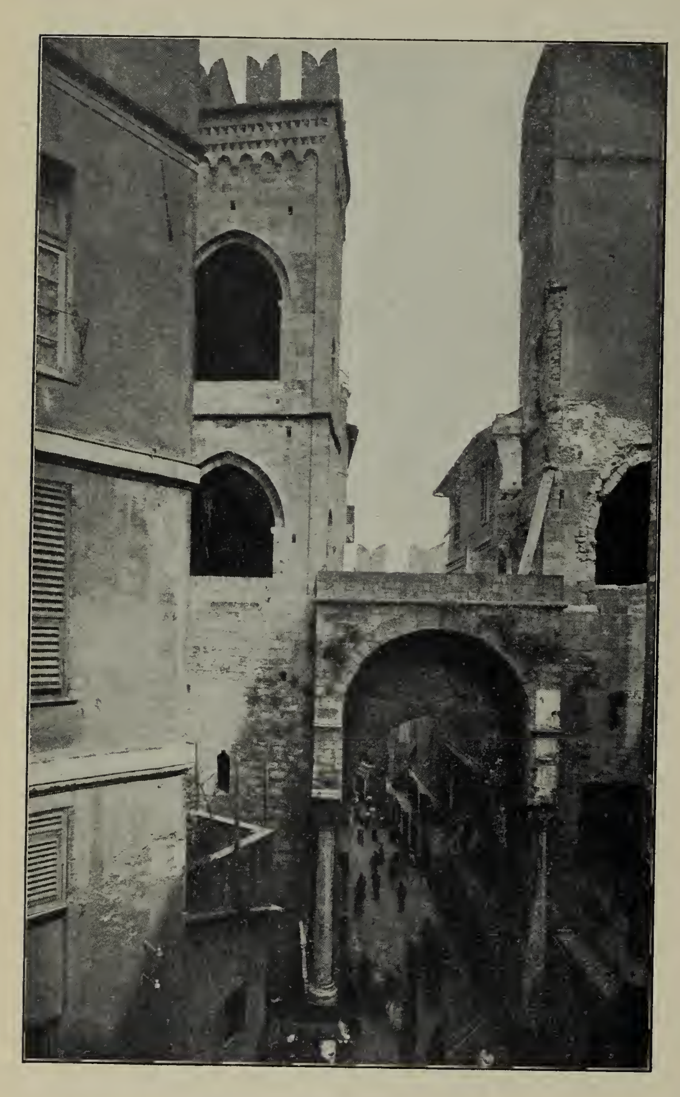


Abb. 6. Porta di S. Andrea.

Die ältesten Nachrichten über die Erbauung des Doms S. Lorenzo (Abb. 7) gehen in das Ende des 11. Jahrhunderts zurück. 1098 hatten die Kreuzfahrer unter Guglielmo Embriaco bedeutende Reliquien aus dem Orient gebracht. Im Jahre 1118 fand die Einweihung der Kathredale statt. Aus dieser Bauperiode stammen die beiden Seitenportale; die südliche Porta di S. Gottardo (Abb. 8) und die nördliche Porta di S. Giovanni; beide sind rundbogig und von Säulen mit korinthischen Kapitellen flankiert, an den schrägen Seitenwänden aber durch angelegte, ganz mit Bandflechtornamenten und phantastischen Tieren überzogene Säulen belebt. In dem Türsturz kommen neben Rankenwerk mit phantastischen Mischwesen und Menschengestalten gut ausgeführte Palmetten, Zahnschnitt und Eierstab vor. Ja das Gebälk der Porta di S. Giovanni ist in seiner Gesamtheit unmittelbar einem römisch antiken Muster nachgebildet. Beide Türen haben im 15. Jahrhundert in dreifachem Bogen sich öffnende loggienartige Bekrönungen erhalten, zu denen aber wieder frühmittelalterliche Säulen mit korinthischen Kapitellen, von damals zerstörten Altären des Inneren entnommen, verwendet wurden. Dem alten Bau gehören noch mit

Sicherheit die schönen reliefgeschmückten Pilaster und Konsolen an, die das Hauptportal flankieren. Daß sie für eine beträchtlich niedrigere Türe ursprünglich gearbeitet wurden, beweist ihre geringere Höhe, derentwegen über dem Sockel und unter den Konsolen beiderseits Ansatzstücke erforderlich waren. Die Reliefs von ausgezeichneter Erhaltung sind künstlerisch sehr fein. Finden sich am linken Pilaster von unten nach oben die Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi, Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel, der bethlehemitische Kindermord und die Flucht der heiligen Familie nach Aegypten dargestellt, so zeigt der rechte den Stammbaum Christi. Die Konsolen werden von den Figürchen Adams und Evas gestützt. Es dürften wohl keine Bedenken im Wege stehen, die Anfertigung dieser Arbeiten in den Anfang des 12. Jahrhunderts zu verlegen.



Abb. 7. Fassade des Doms S. Lorenzo.

Eine neue Stilphase repräsentiert das Lünettenrelief, auf dem der thronende Christus in der Mandorla, umgeben von den Evangelistensymbolen, dargestellt ist (Abb. 9). Unterhalb derselben liegt ein Querbalken mit dem Martyrium des hl. Laurenzius in kleinen Figürchen. Diesem Werke ist die Statue eines jugendlichen Heiligen unter Baldachin*), an der südlichen Ecke der Fassade aufgestellt, verwandt (Abb. 10). Ein Mühlstein, den der Heilige hält, scheint die übliche Bezeichnung als hl. Laurenzius jedenfalls auszuschließen. Das Volk wußte sich zu helfen und nannte ihn „arrotino".**) Vielleicht ist ein hl. Viktor oder Quirinus gemeint. Ganz evident ist die nahe Verwandtschaft dieser Skulpturen mit französischen Arbeiten des ausgehenden 12. und 13. Jahrhunderts. Für das Lünettenrelief bieten z. B. die Kathredale von Chartres und S. Trophime in Arles Analoga. Ganz französischen Charakter haben auch die kleinen Figuren bei der Marter des Laurenzius.

*) Dieser Baldachin hat die Form, welche für den Helm der Glockentürme Genuas charakteristisch ist.

**) Der gleiche hl. Diakon mit dem Mühlstein ist auf einem Bilde des Ambrogio Bergognone in der Galerie von Bergamo dargestellt, auch dort ist der Name noch unbestimmt.

Aber ebenso bestimmt als der stilistische und zeitliche Unterschied zwischen beiden Skulpturengruppen läßt sich erkennen, daß das Lünettenrelief ursprünglich nicht für das heute bestehende Portal bestimmt war. Nun wissen wir, daß gelegentlich des Bürgerkrieges im Jahre 1296 ein Brand im Dome ausbrach, bei dem der Dachstuhl völlig den Flammen zum Opfer fiel und auch sonst viel zerstört wurde. In den Jahren 1307—12 wurde, wie eine Inschrift meldet, der Neubau des Inneren aufgeführt. Was war natürlicher, als daß auch die Fassade völlig



Abb. 8. Porta di S. Gottardo am Dom.

neugestaltet wurde. Es ist möglich, daß die Anlage mit den drei Portalen, unmittelbar nach französischem Muster entlehnt, schon älter ist. Die heutige Zusammensetzung stammt jedenfalls erst aus dem Beginn des 14. Jahrhunderts. Ganz gleichartige schlanke Säulchen aus verschiedenfarbigem Stein, zum Teil gewunden oder mit Astansätzen, sehen wir an den drei Portalen und an den spitzbogigen Doppelfenstern, die über denselben angeordnet sind, verwendet. Gerade bei diesen letzteren aber bemerken wir über den Seitenportalen Statuen der Madonna mit dem Kinde und Johannes des Täufers, deren Stil in den Anfang des 14. Jahrhunderts weist. Auch der von Zahnschnitt und Spitzbogenfries begleitete Giebel

und die Anlage eines Radfensters (aber nicht das heutige, erst später verfertigte mit modernem Glasgemälde) gehören in diese Bauperiode. Den künstlerischen Geschmack derselben charakterisiert die fortdauernde Anlehnung an französische Muster, die in der wohl schon aus dem 13. Jahrhundert stammenden Anlage der drei Portale, sowie im Stil der Figuren ihren Ausdruck findet.*) Eigentümlich ist die Verwendung des die Portale einsäumenden Zickzackmusters, das in den normannischen Bauten Siziliens und der Normandie gebräuchlich ist. Von Toskana



Abb. 9. Hauptportal des Doms.

könnte wohl der Schichtenwechsel von schwarzem und weißem Stein entnommen sein, der für fast alle Bauten Genuas im 13. und 14. Jahrhundert charakteristisch bleibt.

Wann der weitere Aufbau der seitlichen Teile der Fassade, die Anlage der Loggia als Abschluß des linken Turmes und der gerade Abschluß über dem Giebel hergestellt wurden, ist mit Sicherheit nicht anzugeben. Man weiß nur, daß die mit Verwendung viel älterer Säulen hergestellte Loggia im 15. Jahrhundert als Glockenstube diente, da der heutige Campanile mit seinen schönen Renaissance-

*) Auch bei den Fassadenbildungen des Doms von Siena und Orvieto muß man an französische Einwirkung denken.

doppelfenstern, den vier Ecktürmchen und der sechsseitigen Laterne erst in den Jahren 1520—22 aufgeführt wurde, wie die Inschrift meldet. Als Baumeister werden Michele Pessolo, Pietro Carlone und Domenico di Caranca, als Verfertiger der Marmorornamente Pier Antonio da Carona, Pietro di Gandria und Antonio di Lancio genannt. Sicher ist jedoch, daß die doppeltürmige Anlage als solche nach

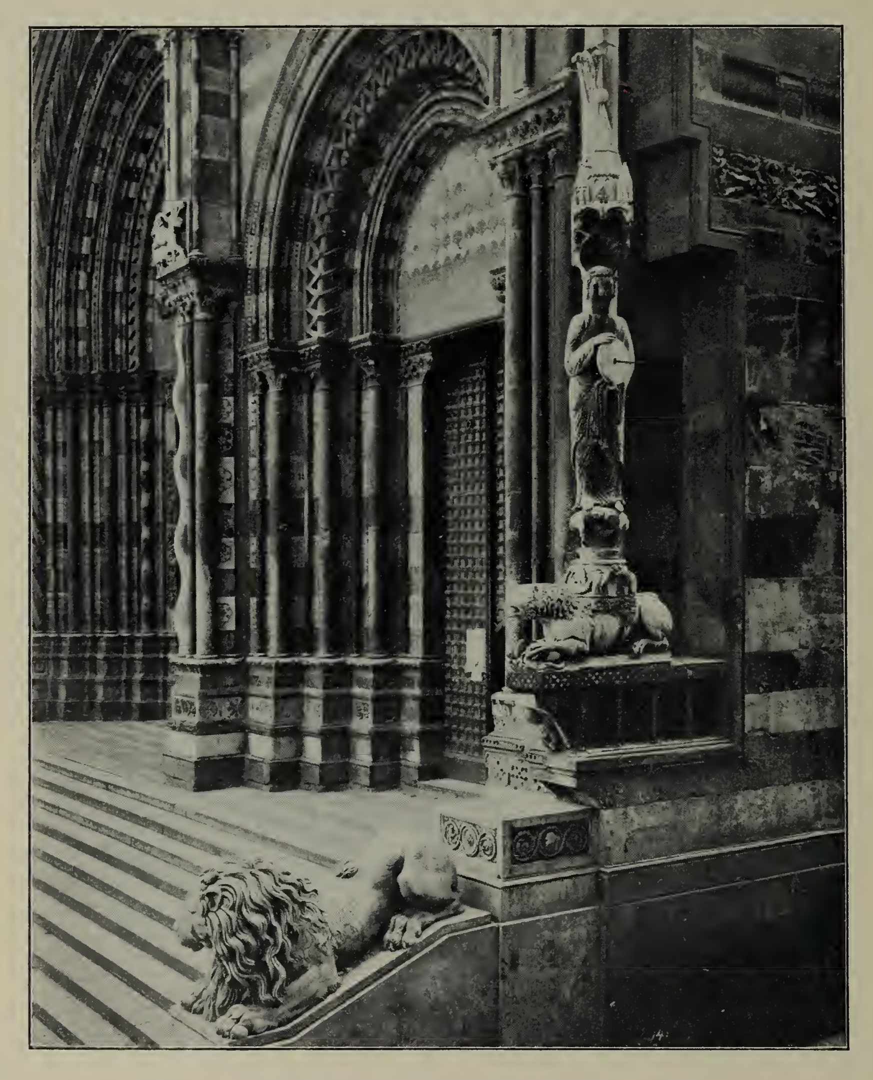


Abb. 10. Rechte Ecke der Domfassade mit dem „arrotino“.

französischem Muster viel älter ist und im ursprünglichen Bauplan schon begriffen war, da sich in keiner Zeit die Existenz eines Campanile an anderer Stelle nachweisen läßt. Die Einfügung der zahlreichen antiken Sarkophagreliefs in den Bau kann wohl schon im 14. Jahrhundert stattgefunden haben, da wir an der Fassade von S. Matteo den gleichen Brauch finden werden. Im einzelnen zu entscheiden, welche Verwandlungen auch die unteren Teile der Fassade im 15. und 16. Jahr=

hundert noch erfuhren, ist unmöglich, da uns die Dokumente ganz im Stiche lassen und etwaige Veränderungen mit Verwendung alten Materials vorgenommen wurden. Daß wenigstens die Seitenwände der beiden Glockentürme (im Norden und Süden) erst im 15. Jahrhundert ihre heutige Form erhielten, beweisen die daran angebrachten eigentümlichen Doppelfenster, deren mit perspektivischer Berechnung gefügte



Abb. 11. Innenansicht des Doms.

Rahmen dem auf die Porta di S. Giovanni, resp. di S. Gottardo zuschreitenden Beschauer den Einblick in ein in den dicken Mauerkern einspringendes Gewände mit Säulchen vortäuschen. Die beiden Löwen, welche die breite, der Fassade vorgelagerte Marmortreppe flankieren, sind von Carlo Rubatto im 19. Jahrhundert angefertigt worden. Das Innere des Doms ist ursprünglich eine romanische Säulenbasilika gewesen. Antike Schäfte mit späteren korinthischen Kapitellen tragen das Mittelschiff (Abb. 11).

Es scheint begründet, bei dem Umbau, der laut der über den Bogen hinlaufenden Inschrift 1307—12 stattfand, eine Verlängerung des Mittelschiffs um zwei Säulen beiderseits anzunehmen, da die vier Kapitelle zunächst der Vierung mit Figuren und Tieren die Hand eines geschickten Steinmetzen vom Anfang des 14. Jahrhunderts verraten. Ob Alizeri recht hat, wenn er aus der stilistischen Verwandtschaft dieser Kapitelle mit denen des Marco da Venezia im Klosterhof von S. Matteo folgert, dieser Marco sei der Leiter des Neubaues des Domes gewesen, ist mehr als fraglich. Die Dokumente geben dafür keinerlei Anhalt, außer etwa den, daß die Auftraggeber bei S. Matteo und beim Dom Brüder waren. Die alten Säulen verband man 1307 durch Spitzbogen, über denen die genannte Inschrift und ein Gesims hinläuft. Darüber befindet sich ein zweites Spitzbogengeschoß, die Oeffnungen der ehemaligen Emporen, die aber bei Erhöhung der Seitenschiffe im 15. Jahrhundert verschwunden sind. Dieses obere Geschoß ist besonders durch den in Italien seltenen Stützenwechsel interessant. Säulen und Pfeiler mit Ecksäulchen und seitlich vorgelegten Halbsäulen alternieren.

Die Seitenschiffe erhielten erst im 15. Jahrhundert ihre heutige Form. Wir wissen, daß im rechten Antonio Carlone und Michele d'Aria im Jahre 1489 arbeiteten. Noch später wurde der ursprünglich viel kleinere Chor erweitert von Giacomo Carlone (16. Jahrhundert), endlich von Galeazzo Alessi nach der Mitte des 16. Jahrhunderts das Modell zur Kuppel gefertigt. Daß aber die Anlage einer Vierungskuppel nach pisanischem Muster schon früher bestand, scheint zweifellos, weist doch auf Pisa auch die Anlage der Säulenbasilika, auf Toskana auch die Verwendung verschiedenartiger Schichten von weißem Marmor und Basalt.

Aelter noch als der Dom selbst ist die nebenstehende Taufkirche S. Giovanni il Vecchio, ein frühmittelalterlicher Säulenbau, der Ueberlieferung nach aus dem 10. Jahrhundert, was nach den Formen der Architektur wohl möglich ist. Vor das Jahr 1000 geht gewiß die Krypta unter S. Maria delle Grazie zurück, und ihr verwandt, wenn auch von etwas späterer Anlage, ist die Krypta von S. Tomaso. Die Kirche selbst, im Jahre 1186 zuerst erwähnt, ist ganz erneut und befindet sich jetzt eben im Umbau.

Genua besitzt noch einige alte Säulenbasiliken, deren Anlage in kleineren Verhältnissen der des Doms entspricht. Die besterhaltene derselben ist S. Donato. Auf zwölf Säulen, sechs sind antik, sechs mit farbigem Schichtenwechsel, ruhen Rundbogen, über denen die Emporenöffnungen als Doppelfenster mit gekuppelten Säulchen angebracht sind. Ein Querschiff ist nicht vorhanden. Die Seitenschiffe enden in halbkreisförmigen Apsiden, das Mittelschiff in polygonaler Apsis. Sehr merkwürdig ist die vor derselben angebrachte Hängekuppel, über der ein schöner romanischer achtseitiger Campanile aufragt. Diese ganze Anlage gehört wohl noch ins 11. Jahrhundert (ist aber nicht vorkarolingisch wie Alizeri angibt), die Fassade ist laut Inschrift 1109 erneut worden. Das Portal mit antikischem Architrav, von korinthischen Säulen flankiert, ist den Seitentüren des Doms ähnlich, hat aber spitzgiebeligen Abschluß (Abb. 12); auch säumt ein Spitzbogenfries, von Zahnschnitt begleitet, den Giebel ein.

SS. Cosma e Damiano stellt sich außen völlig als romanischer Bau des 11. oder beginnenden 12. Jahrhunderts dar. Das rundbogige Portal mit Tier-

kapitellen und einem mit Eierstab verzierten Architrav zeigt das gleiche Schema wie die Porta di S. Gottardo. An den mit der Kirche ehemals verbundenen Friedhof erinnert noch die Anlage eines spitzbogigen Wandnischengrabes; ein ganz ähnliches, auch aus dem 13. Jahrhundert, findet man beispielsweise an der linken Außenseite der Madonna delle Vigne. Im Inneren von S. Cosma sind von der alten An-



Abb. 12. S. Donato.

lage nur die schwarz und weiß gestreiften Säulen und die gänzlich schmucklosen runden Apsiden erhalten.

Von dem alten Bau des 11. Jahrhunderts (die älteste Notiz geht ins Jahr 1042 zurück) stammen in S. Maria di Castello noch das prachtvolle Portal mit akanthusgeziertem Architrav, der auf Konsolen ruht, sowie die Anlage des Langhauses. Auf größtenteils antiken Säulen mit lauter verschiedenen, zum Teil auch antiken Kapitellen, ruhen Rundbogen, darüber sind Rundbogenfenster in spärlicher Zahl angebracht. Es waren dies offenbar Lichtfenster und nicht Emporenöffnungen,

die Seitenschiffe waren verhältnismäßig niedrig. Die orientalischen Granitsäulen stammen der Tradition nach aus dem 646 von Rotari zerstörten Luni. Eine Erneuerung der Kirche S. Maria di Castello fand nachweisbar im 13. Jahrhundert statt (um 1264), damals wurde wohl das Mittelschiff eingewölbt und die Höhe der Seitenschiffe der des mittleren gleichgemacht, so daß eine Art von Hallenkirche entstand. Choranbau und mehrere Kapellen sind später hinzugefügt worden.

S. Giovanni di Prè (Abb. 13) hat seinen altertümlichen Charakter besser bewahrt, als es auf den ersten Blick scheinen möchte. Infolge der Direktionsveränderung



Abb. 13. S. Giovanni di Prè.

hat man in die ehemalige Chornische ein barockes Hauptportal gebrochen und an Stelle des alten Einganges in Nachahmung der gegenüber befindlichen alten halbkreisförmigen Apsis eine neue gesetzt. Denkt man diese Veränderungen weg, so hat man ziemlich unversehrt das Bild der alten Kirche S. Sepolcro, einer schönen weiträumigen romanischen Basilika, deren oblonge Kreuzgewölbe auf Rundpfeilern mit Würfelkapitellen ruhen. Die Seitenschiffe haben die halbe Höhe des Mittelschiffes und sind mit quadratischen Kreuzgewölben eingedeckt. Weisen die vorgenannten Kirchen in ihrer Anlage auf toskanische, speziell pisanische Muster, so verrät S. Giovanni di Prè den Einfluß der Lombardei.

S. Stefano, das die kleine noch ältere Kirche S. Michele mit einbeschließt ist nachweisbar eine der ältesten Kirchengründungen Genuas aus dem Jahre 972.

Der romanische Chor ist jedenfalls der älteste erhaltene Teil und steckt ein gutes Stück in der Erde unter dem heutigen Niveau des Bodens. An der Tribuna wurde um 1306 wieder gearbeitet, doch ist nicht deutlich, was damals entstand. Die Fassade ist jedenfalls ein Werk des 13. Jahrhunderts, mit schwarzweißem Schichtenwechsel, zwei gotischen Portalen, einem Radfenster über dem größeren derselben und mit den Giebel begleitendem Spitzbogenfriese. Ueber dem kleinen Portal der ehemaligen Kirche S. Michele ist ein spätantikes Sarkophagrelief angebracht worden. Die Umwandlung der beiden getrennten Kirchen in eine zweischiffige fand 1497 durch den Abt Lorenzo Fieschi statt. Im Jahre 1607 ließen die um



Abb. 14. S. Matteo, die D'Oriafassade.

die Kirche wohlverdienten Nobili di Passano an der Fassade von S. Stefano die zahlreichen Inschriften aus ihrer Familienchronik anbringen.

Sie ahmten dies nach einem viel berühmteren und älteren Vorbilde nach: der D'Oriafassade von S. Matteo (Abb. 14). Diese bescheidene Kirche ist der Ruhmestempel der D'Oria, entstanden in einer Zeit, da die D'Oria siegreich Genuas Macht über die Meere ausdehnten, vollendet unter dem letzten Großen der Familie, Andrea. Ringsum stehen die Paläste, welche die Republik ihren großen Söhnen als Ehrengeschenke gab, im Klosterhofe haben die Trümmer der Statuen des alten Andrea und des ruhmlosen eitlen Giovanni Andrea, von dem der Adelsherrschaft müden Volke 1797 von ihren Postamenten herabgestürzt, ihre letzte Zuflucht gefunden (Abb. 5). Die Fassade von S. Matteo wurde 1278 erbaut, dreiteilig mit erhöhtem Mittel-

giebel, spitzbogigem Portal und Rundfenster. Die Inschriften gedenken des Oberto Doria, des Siegers bei Meloria (1284), des Lamba Doria, der bei dem Siege von Curzola den römischen Sarkophag erbeutete, in dem seine eigenen Gebeine beigesetzt wurden (jetzt unter dem rechten Seitenfenster eingemauert), des Pagano, der 1352—54 Genuas Macht im Orient befestigte, des Luciano, der als Sieger in der Schlacht von Pola fiel (1379). Die Kirche wurde innen ganz von Montorsoli erneut, nur der schöne Säulenhof geht noch in die alte Zeit zurück. Ihn hat laut Inschrift 1308—10 Marco Veneto gebaut.

Mit den beiden einzigen vollständig gotischen Kirchen, welche Genua besitzt, ist man in neuester Zeit sehr grausam verfahren. Beide sind dem Kultus entzogen, durch Einbauten völlig entstellt, wohl großenteils ruiniert und als Werkstätten und dergleichen vermietet worden. Es ist zu verwundern und zu beklagen, daß die reiche Stadt Genua sich nicht der bedeutenderen und größeren der beiden Kirchen annimmt: S. Agostino (Abb. 15). Die Fassade ist derjenigen von S. Matteo sehr ähnlich. Schichtenwechsel, erhöhter Mittelgiebel, hier noch durch Statuen gekrönt. Der Schichtenwechsel geht auch ins Innere über. Spitzbogen auf schlanken Säulen tragen das (jetzt zum Teil eingefallene) Kreuzgewölbe. An Schönheit der Gliederung und Weite des Raumes mag S. Agostino alle anderen Kirchen Genuas übertroffen haben. Auch sein Campanile gehört zu den Juwelen der Stadt.

Viel kleiner ist S. Maria in via lata. Von der einschiffigen Kirche ist nur die Fassade erhalten, wieder mit Schichtenwechsel, zierlichem, leider verwahrlosten Portal, barock verändertem Rundfenster und Spitzbogenfries; im ganzen ähnlich der Fassade von S. Stefano; erbaut nach 1337.

Ein kleines gotisches Kirchlein, einschiffig mit Querschiff und kleiner Kuppel über der Vierung, einfacher Fassade mit gotischem Portal und dreiteiligem Fenster darüber ist S. Bartolommeo del Fossato in S. Pier d'Arena, offenbar ein Bau des 14. Jahrhunderts, trotzdem die Gründung der Valombrosanerniederlassung schon 1064 durch den hl. Johannes Gualbertus erfolgte.

S. Maria del Carmine, durch Umbauten und moderne Bemalung arg entstellt, ist eine etwas plumpe Säulenbasilika des 13. Jahrhunderts. Eine Spezialität dieser Kirche sind die hängenden (auf kleinen Konsolen sitzenden) Säulen, welche das Gewölbe des Mittelschiffes tragen.

Von der Kirche S. Antonio Abbate ist nach völligem modernen Umbau des dem Conte Raggio gehörigen Häuserkomplexes nur die alte Fassade (in via S. Antonio, Nr. 3) stehen geblieben. Ein spitzbogiges Portal, von Säulchen flankiert, darüber ein Spitzgiebel, sind noch zu sehen. Ueber ein zugehöriges Relief des hl. Antonius vom Jahre 1353 s. S. 38.

Die alten Klosterhöfe, welche Genua noch besitzt, machen zumeist wegen ihres verwahrlosten Zustandes nicht den Eindruck, der ihrem künstlerischen Werte entspricht. Fragmente einer gewiß noch ins erste Jahrtausend gehörigen Anlage wurden bei der Demolierung von S. Francesco di Castelletto aufgefunden und sind jetzt im Garten des Palazzo Bianco aufgestellt. Spätere Umbauten haben den schönen Hof bei S. Maria delle Vigne verunziert. Derselbe hat einfache Säulenstellung mit Würfelkapitellen und weite Rundbogen und gehört vermutlich ins

11. Jahrhundert. Zweigeschossig ist der Hof neben dem Dom (Via Tomaso Reggio 12), eine rundbogige Anlage mit gekuppelten Säulchen. Nur an einer Seite sind beide Geschosse gut erhalten, wogegen bei Adaptierung für Wohnungen, Werkstätten und dergleichen an den anderen drei Seiten die Bogen und Säulchen zumeist vermauert wurden. Eine hübsche, von schlanken Säulen begleitete alte



Abb. 15. S. Agostino.

Treppe verbindet beide Geschosse; wohl die älteste derartige Anlage, die sich in Genua erhalten hat. Durch besonders feine und phantasievoll bizarre Tierkapitelle zeichnet sich der ehemalige Klosterhof von S. Andrea (jetzt zu den Carceri giudiziali gehörig) aus, von dem wir wissen, daß er 1222 schon bestand. Auf gekuppelten Säulen ruhen Spitzbogen, in den Ecken sind je sechs Säulchen zusammengestellt. Von einem gotischen Hof bei S. Agostino ist nur mehr eine Ecke vorhanden. Der prächtigste von allen Klosterhöfen Genuas muß der von S. Fran-

cesco di Castelletto gewesen sein, dessen Reste in einem Hause der Salita di S. Francesco gesammelt und aufbewahrt zu sehen sind. Gibt dies auch keinen Ersatz für den Verlust des Werkes, so wird man sich an dem schönen Marmorgetäfel mit Reliefs von Engeln, dem Lamm Gottes, Adlern, Evangelistensymbolen, den schönen Wappenschilden, an den schlanken Säulen mit Knospenkapitellen und den gleichsam mit feiner Filigranarbeit überzogenen Bogen doch noch erfreuen können. Ein schönes gotisches Portal ist in dem Hause Salita S. Francesco Nr. 7 im Treppenhause angebracht. Die ganze Anlage gehört ins 14. Jahrhundert. Die genaue Datierung haben wir für den Hof von S. Matteo, von dem nur mehr eine Front vollständig erhalten ist (Abb. 5). An den beiden Eckkapitellen, die über je vier Säulen ruhen, sind Inschriften angebracht, denen wir das Jahr des Beginns und das der Vollendung der Arbeit, 1308 und 1310, und den Namen des Baumeisters und Bildhauers der Kapitelle, Magister Marcus Venetus, entnehmen. Auch dieser Hof ist spitzbogig mit gekuppelten Säulchen. Aus der Mitte des 15. Jahrhunderts ist der in einfachen großen Bogen sich öffnende Hof von S. Maria di Castello zu nennen. Ehemals schlossen sich an den erhaltenen Mitteltrakt noch zwei Flügel, und der Ausblick auf das Meer war frei.

Für den Campanile hat Ligurien gerade so gut seine charakteristische Form wie etwa die venezianische Lagune oder die Lombardei. Auf ungefähr quadratischer Basis erhebt sich der mäßig hohe gedrungene Turm, dessen Fenster der Zahl nach von unten nach oben zunehmen und den ein spitzes Pyramidendach mit vier Eckpyramiden krönt. Den ältesten Campanile dieser Form, noch mit rundbogigen Gruppenfenstern, besitzt S. Giovanni di Prè (Abb. 13), den schönsten, dessen Eckpyramiden ganz mit grünen, roten und weißen Majolikaplatten bedeckt sind, S. Agostino (besonders gut von Piazza Sarzano aus zu sehen). Auch ein gotischer Turm dieser Art bei der Madonna delle Vigne ist noch wohlerhalten, wogegen der schöne Turm von S. Siro wegen Baufälligkeit jetzt eben abgetragen werden muß. War es unmöglich, ihn zu erhalten? So wird Genua täglich ärmer. Die eigentümliche Verwendung eines solchen Campanile als Vierungsturm zeigt zum Beispiel die kleine gotische Kirche S. Salvatore in Lavagna (Riviera di Levante). Man darf wohl auch diese Form des Campanile als südliche Variation eines ursprünglich nordischen Themas auffassen.

An Profanarchitekturen aus dem uns hier beschäftigenden Zeitraum ist Genua keineswegs reich. Gerade die prächtigsten und reichsten Bauten, von denen uns durch Schriftsteller Kunde gegeben wird, sind zugrunde gegangen, da die barbarische Sitte herrschte, die Häuser der Rebellen — und bei den fortwährenden Parteikämpfen gab es wenige, die nicht zu irgend einer Zeit „Rebellen" waren — dem Erdboden gleich zu machen. Neuerungssucht und Modeherrschaft kamen dazu, um gerade die glänzendsten Paläste des 12. und 13. Jahrhunderts zu zerstören. Alle Adelshäuser dieser Zeit waren befestigt und besaßen einen Wachtturm. Der größte und bedeutendste dieser Türme, der des alten Geschlechts der Embriaci, ist (bei S. Maria di Castello) erhalten (Abb. 16). Als im Jahre 1196 ein Gesetz geschaffen wurde, das die Höhe aller Türme auf 80 Palmi restringierte, machte man für den Turm der Embriaci schon eine Ausnahme, und derselbe behielt seine stattliche

Höhe von 165 Palmi. So ragt der schwärzliche, aus mächtigen Quadern erbaute Turm auch heute noch auf aus der ihn umgebenden und einengenden Häusermasse, eines der Wahrzeichen der Stadt. An seine charakteristische Bekrönung mit dem dreifach übereinander vorkragenden Rundbogensims werden wir uns auch bei späteren Turmbauten Genuas immer wieder erinnert fühlen; so zum Beispiel bei dem 1307 erbauten Torre del Popolo, der aber ein spätgotisches Obergeschoß erhalten hat (Abb. 7). Und vorausgreifend müssen wir schon auf den Torre del Faro, den Leuchtturm, hinweisen.

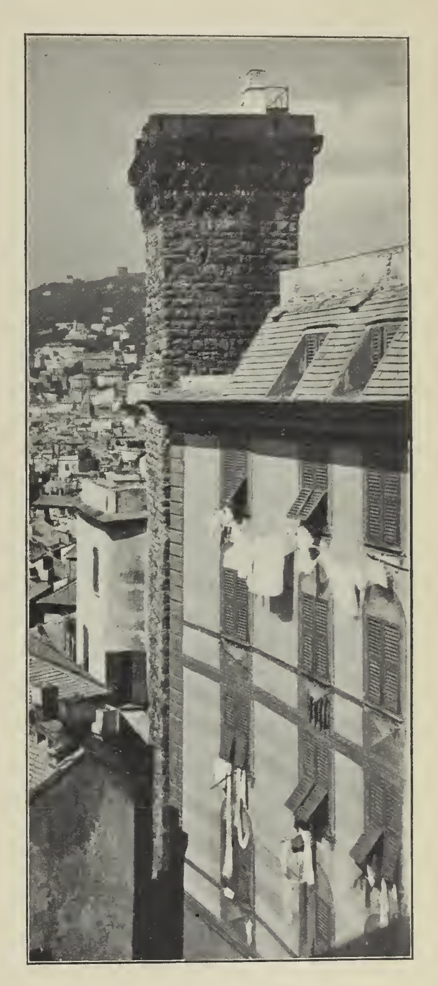


Abb. 16. Torre degli Embriaci.

Einen einzigen schönen gotischen Palast besitzt heute die Stadt Genua, aber dieser ist von so großer künstlerischer wie historischer Bedeutsamkeit, daß wir dem Schicksal dankbar sein müssen, das ihn trotz der Neuerungssucht späterer Geschlechter an seinem exponierten Platze erhalten hat. Um das Jahr 1270 wurde für den Capitano del Popolo Guglielmo Boccanegra der heutige Palazzo di S. Giorgio (Abb. 17) errichtet durch Frate Oliviero, den namhaftesten Baumeister, den Genua im 13. Jahrhundert besaß, der auch an dem Bau des Molo Anteil hatte. Es heißt, daß dabei Trümmer der venezianischen Kirche des Pantocratore in Konstantinopel zur Verwendung gelangt seien, welche die Genuesen aus Rache für die Erstürmung von Acri zerstört hatten. Zwei Löwenköpfe an der Fassade, deren einer das Datum 1250 trägt, stützen diese Ueberlieferung. 1451 kam der Palast in den Besitz der Bank von S. Giorgio, welche, durch tüchtige und patriotische Männer geleitet, im Laufe der Jahrhunderte das eigentliche Rückgrat des genuesischen Staatswesens wurde, in deren Besitz und Verwaltung die ganzen großen Eroberungen am Schwarzen Meer, im griechischen Archipel und in Kleinasien, Korsika und zahlreiche Gebiete Liguriens übergingen, um so noch eine Zeitlang über den politischen Niedergang der Republik hinaus für Genua erhalten zu bleiben. Die Marmorstandbilder, die so beredt dem Betrachter die ernste Wandlung aus dem schlichten Kraftbewußtsein des 15. nach dem eitlen Prunk des 16. Jahrhunderts vor die Seele führen, werden uns erst an anderer Stelle zu beschäftigen haben. Für jetzt freuen wir uns an dem Bau als solchen mit seinen prächtigen, auf Säulen ruhenden Arkaden, über denen ein Spitzbogenfries hinläuft, seinen beiden durch unten

vierteilige, oben dreiteilige gotische Fenster belebten Geschossen, dem zarten Kranzgesims, über dem mächtige Zinnen aufragen. Nur das unterste Geschoß ist aus Steinquadern, die beiden oberen aus Ziegeln, die in ihrer natürlichen Farbe höchst lebendig wirken. Es ist zu hoffen, daß die sehr energische Restaurierung, die im Inneren des Palastes eben im Gange ist, den ursprünglichen Charakter des Saales zu ebener Erde, dem der alte Soffitto mit seitlichen gemalten Einsatzstücken (aus dem 13. Jahrhundert) zur besonderen Zierde gereicht, erhalten wird.

Der nahe Molo Vecchio ist eine sehr alte Anlage, von der wir sicher wissen, daß sie im 12. Jahrhundert schon bestanden hat. Frate Oliviero hat 1257 bis 1260 an der Erweiterung derselben gearbeitet, ein Frate Filippo um 1270, Marino Boccanegra von 1283—1300, um 1470 führte dann Anastasio Alessandrano das Riesenwerk weiter, nach ihm Galeazzo Alessi.

Aelter noch als der Palazzo di S. Giorgio ist der alte Palazzo de Fornari (Via Luccoli 16), dessen Arkaden auf achtseitigen Pfeilern mit Kapitellen, aus deren Laubwerk Frauenköpfe herausblicken, ruhen. Auch der Kleeblattbogenfries ist noch erhalten. Wir haben einen Bau des 12. oder beginnenden 13. Jahrhunderts vor uns. Das Relief des Lammes mit der Fahne, das Abzeichen der Rektoren des Volkes, und mehrere Dokumente machen es zur Gewißheit, daß in diesen Mauern der Podestà von Genua wohnte (bis nach der Mitte des 13. Jahrhunderts). Den ehemaligen Palazzo Spinola an Piazza Fontane Marose brauchen wir hier kaum zu nennen, da außer den Spuren der vermauerten Arkaden und dem (erneuerten) Spitzbogenfriese keine sicheren Teile aus der Epoche seiner Gründung mehr vorhanden sind. Die fünf Statuen mit den Nischen gehören dem Quattrocento an, die Säulchenfenster sind ganz modern. Auch die ältesten der Doriapaläste bei S. Matteo, so derjenige, den die Republik dem Lamba Doria als Ehrengeschenk gab, sind durch Restaurierungen gänzlich entstellt. Wer aber die alten schmalen Straßen in der Gegend des Campetto, der Via degli Orefici durchwandert, ferner jene Gäßchen. die von der Via della Maddalena und Via S. Luca zum Hafen führen, der wird ganze Häuserreihen aus gotischer Zeit nahezu unverändert vorfinden, deren einziger Schmuck in dem Spitzbogenfries, der die Geschosse trennt, besteht. Aber wie heute, so waren von alters her jene hohen, schmalen, enggedrängten Gebäude von arbeitendem Volke bewohnt, sie sind kulturhistorisch äußerst interessant, künstlerisch von geringem Belange. Bedeutsamer sind noch die Reste von Arkadengängen, die sich an der Sottoripa erhalten haben; oder jene Spuren von Bogenzügen, welche die ganze Straße überwölben, in Via S. Luca und Via Giustiniani. Die erhaltenen Profanbauten Genuas aber sind an Zahl und Bedeutung gering gegenüber den verlorenen Palästen, deren Pracht und Schönheit die Annalisten und Geschichtsschreiber zu rühmen nicht ermüden.

Die **Skulptur** Genuas ist im 13. und 14. Jahrhundert ganz abhängig von fremden Mustern. Ja, es ist ganz unwahrscheinlich, daß einheimische Künstler von Bedeutung existierten, wenn für alle größeren Aufträge namhafte fremde berufen wurden. Doch arbeiteten in der nach ihnen benannten Gegend von Piccapietra ständig zahlreiche Steinmetzen in der Stadt. Die erhaltenen Monumente lassen das Vorherrschen französischer Kunst im 13. Jahrhundert erkennen; die

Lünette des Hauptportals, der „Arrotino", der Januskopf am Dom, ferner zwei Löwen unbekannter Provenienz, im Palazzo Bianco zu seiten der Treppe aufgestellt, weisen alle auf eine Werkstatt, deren Leiter französischer Abstammung oder Schulung gewesen sein muß.

In der Arca di S. Giovanni Battista (Abb. 18) scheinen sich nordische und pisanische Einflüsse zu vermengen. Jetzt steht dieser schöne Marmorschrein, seiner ursprünglichen Bestimmung entzogen, auf dem Fußboden neben dem Altar der Kapelle im Dom, wodurch seine künstlerischen Qualitäten gar nicht voll zur Geltung kommen. Die Seitenflächen sind mit Reliefs geziert, ein schwerer Giebel, an dessen Ecken Löwen stehen, krönt das Ganze. Daß man in dieses Gefäß schon 1098 die Asche des Täufers gab, ist durch den Stil der Reliefs ausgeschlossen, die bestimmt auf spätere Entstehung im 13. Jahrhundert weisen. Allerdings bewahren die Engel, die Christi Gewand bei der Taufe halten, einen altertümlichen Charakter, Herodias aber, die das Haupt empfängt, oder die tanzende Salome erinnern sehr an französisch-gotische Figuren. Eine Stilmischung bemerken wir also in diesem merkwürdigen und künstlerisch sehr feinen Werke.



Abb. 17. Palazzo di S. Giorgio.

Einige Reste von figürlichen und dekorativen Skulpturen im Vestibül des Palazzo Bianco sind von untergeordneter Bedeutung; interessanter ist die liegende Statue eines Bischofs von einem Grabmal des 13. Jahrhunderts im Garten des Palazzo Bianco (aus S. Francesco di Castelletto), deren Urheber wir nicht kennen. Daß aber der allgemeine Stand der Skulptur Genuas im Ducento und Trecento noch kein sehr hoher war, lassen die ziemlich zahlreichen Sopraporten erkennen, die das Lamm mit der Kreuzesfahne zwischen Wappen zeigen, von denen einige am Palazzo de Fornari sicher noch dem 13. Jahrhundert angehören; eine mit dem Wappen der Pallavicini befindet sich im Palazzo Bianco, andere an der Piazza della Posta Vecchia. Ganz primitiv ist auch das Relief des Porto Pisano vom



Abb. 18. Arca di S. Giovanni Battista, Dom.

Jahre 1290, ein stolzes Erinnerungszeichen an die Zerstörung des Hafens von Pisa, angebracht an einem Hause auf Piazza Ponticello. Einige Glieder der Kette des Hafens der gebeugten Rivalin hingen ganz nahe davon, wurden aber bei der Gründung des nationalen Königreichs zurückgegeben. Auf dem Relief ist ohne alle Perspektive, aber im ganzen deutlich die Ansicht festgehalten, wie sie jemand haben konnte, der in den von Schiffen belebten Hafen einfuhr, wenn auch eine getreue Abbildung nicht beabsichtigt war (Gipsabguß im Palazzo Bianco).

Das edelste Vermächtnis, das Kaiser Heinrich VII. der Stadt Genua hinterlassen konnte, war das Grabmal, das er seiner Gemahlin Margarete in S. Francesco di Castelletto durch den größten aller damals lebenden Bildhauer errichten ließ: Giovanni Pisano. In den Augusttagen 1313, also beim Tode des Kaisers, ist Giovanni, wie ein von Alizeri gefundenes Dokument beweist, eben an der Arbeit. Der Künstler war selbst in Genua anwesend und erhielt in der Domsakristei im Auftrage des Kaisers eine Summe, für deren Verwendung er genau Rechenschaft zu legen versprach. Bis 1798 blieb das von ihm vollendete Werk in S. Francesco; ob ganz unversehrt, ist nicht bekannt, doch könnte es während der Parteikämpfe schon beschädigt worden sein. Denn wir wollen nicht alle Barbarei den letzten hundert Jahren zuschreiben, über die hinaus nur traurige Reste in der Villa Brignole in Voltri sich retteten, die dann von der Duchessa di Galliera der Stadt übergeben wurden. Und sollen wir es weniger barbarisch nennen, wenn heute diese kostbaren Reliquien auf einem Treppenabsatz des Palazzo Bianco nahezu am Fußboden in falschem, schlechten Lichte postiert sind? Von der Beschaffenheit des ganzen Grabmals können wir eine deutliche Vorstellung nicht mehr gewinnen. Wahrscheinlich ist nur, daß es sich dem von Arnolfo di Cambio (Grabmal des Kardinals de Braye, Dom von Orvieto) geschaffenen Typus im



Abb. 19. Giovanni Pisano, Fragmente vom Grabmal der Kaiserin Margarethe, Pal. Bianco.

allgemeinen anschloß. Eine Besonderheit liegt in der Umwandlung der ruhenden Toten in die von Genien aus dem Grabe erhobene Auferstehende. Und der Oberkörper der den Tod glorreich überwindenden Kaiserin ist auch erhalten; ein Werk von schlichtester Einfachheit und über alle Beschreibung erhabener Größe. Zwei Kinder in wallenden Gewändern fassen die Arme der hohen Frau, die, soeben erwacht, mit einem weiten Blick das Licht begrüßt (Abb. 19). Wie wir aus Fragmenten griechischer Statuen alle Vollendung und Schönheit ahnen, so hier aus den Trümmern alle schrankenlose Ausdrucksmöglichkeit von Giovannis Kunst. Wie der Kronreif das Schleiertuch hält, das, in sanftem Bogen Haupt und Nacken umrahmend, zur Brust niederfällt, wie die Kinder ehrerbietig, sorgsam die Erwachte zu stützen suchen, die doch durch die Kraft des sehnenden Schauens selbst ohne irdische Hilfe sich erhebt, das sehen, das erleben wir noch trotz abgeschlagener Nasen und Köpfe, verstümmelter Arme, fehlender Umgebung. Wenn die aus der Sammlung des Künstlers und Forschers Santo Varni stammenden vorhangzurückschlagenden Engel auch von dem Grabmal der Kaiserin stammen, so dürfte man schließen, es seien Gehilfen an dessen Ausführung beteiligt gewesen. Was man heute noch verlangen kann und muß, ist die Aufstellung der Fragmente an einem würdigeren und lichteren Orte und in ähnlicher Höhe über dem Beschauer, wie sie ursprünglich angebracht waren.

Ein zweites Werk, das wenigstens einem ausgezeichneten Schüler des Giovanni Pisano angehört, ist das Grabmal des 1336 gestorbenen Kardinals Luca Fieschi, ehemals im Chor des Doms, sodann beim Umbau desselben in das rechte Seitenschiff gebracht und erst im 19. Jahrhundert zum Zwecke der Bloßlegung der Türe zerstückelt und in seinen Resten innen über dem Seitenportal angebracht. Erhalten blieb die Liegestatue des Kardinals nebst den vorhangziehenden Engeln auf dem von vier Löwen getragenen Sarkophag, den ein besonders schönes Relief des Auferstandenen, der von den Jüngern erkannt und verehrt wird, schmückt.*)

*) Das Werk ist nicht von Giovanni Balduccio da Pisa, dem es Genueser Lokalforscher zuschreiben. Von diesem ist ein bezeichnetes Werk das Grabmal des Castruccio in S. Francesco zu Sarzana.

Wir wissen, daß das Monument 1342 begonnen wurde und 1343 noch nicht beendet war. Von ähnlichem Aufbau wie das Kardinalsgrab muß dasjenige des ersten Dogen, des 1363 beim Gastmahl des Pier Malocello vergifteten Simone Boccanegra, gewesen sein, das bei Zerstörung der Kirche S. Francesco di Castelletto einer noch grausameren Zerstückelung zum Opfer fiel. Wieder auf einem Treppenabsatz des Palazzo Bianco liegt das Marmorbild des Dogen, unmittelbar auf den (ehemals den jetzt fehlenden Sarkophag tragenden) vier zusammengekauerten Löwen.

Ob Gehilfen Giovannis in Genua blieben oder Genuesen sich an seinem Vorbilde schulten, gewiß zeigen die drei Statuen der Madonna und zweier Heiliger, ehemals in S. Tecla, jetzt auf dem Giebel von S. Agostino angebracht, und die fünf Statuetten der Madonna und vierer Tugenden, die auf der modernen Fassade von S. Maria Maddalena stehen, die Nachwirkung der Schöpfungen des großen Pisaners.

Auch einige Arbeiten im Vestibül des Palazzo Bianco kommen hier in Betracht. Ein kleines Hochrelief der thronenden Madonna, die ihr Kind anblickt, gewiß aus dem Anfange des 14. Jahrhunderts, offenbart noch einen Hauch vom Geiste Giovannis (Nr. 45). Wenig später und von ähnlicher Art ist das Votivrelief der Brüder Giovanni und Guglielmo di Bozolo, datiert 1342, an der Porta S. Giovanni des Doms eingemauert (Abb. 20). Hier erscheint Maria in der Auffassung jener Künstler aus der Generation nach Giotto und Giovanni Pisano, welche die Gottesgebärerin zur menschlichen Mutter machten. Das Kind hält ein Vögelchen, zwei Engel befestigen die Enden des Vorhanges, von dem die Gestalten sich abheben. Aus dem späteren Trecento wäre als besseres Stück noch ein Sarkophag im Hof des Palazzo Bianco zu nennen, dessen Vorderwand mit dem Votivrelief der Madonna zwischen dem Täufer und Dominikus, Georg und dem knienden Stifter geschmückt ist, kompositionell den in der Lombardei und im Gebiete von Verona und Padua häufigen Stifterfresken ähnlich (Giovanni da Milano, Altichiero usw). Einige kleine Reliefs des Palazzo Bianco (Nr. 44, 49, 57), ebenda ein Grabstein mit dem hl. Jakobus von 1368, der hl. Antonius mit dem knienden Abt, ein Votivrelief von 1353 aus der alten Kirche S. Antonio (eingemauert am Hause Vico inferiore del Roso 2) sind sehr roh und weisen auf einen recht tiefen Stand der Plastik in der zweiten Hälfte des Trecento. Ist doch auch das Grabmal des Antonio Grimaldi, das aus dem Ospizio de' Cavalieri di Prè nach dem Dom kam und an der rechten Außenwand befestigt wurde, so primitiv, daß man über das Datum 1402 in große Verwunderung gerät. Dieser Christus zwischen den Evangelistensymbolen ist von einem sehr hilflosen Steinmetzen gemacht, und auch der dekorative Aufbau zeigt wenig Phantasie. Aber ein sehr feines Werk, schon in dem ausgeprägten Charakter des Uebergangsstiles, ist das Relief von der alten Loggia de' Mercanti, jetzt am Hause Piazza Banchi 3 eingemauert. Zwischen den beiden leicht graziösen Engeln ist eine längere Inschrift, die an den Umbau der Loggia von 1405 erinnerte, aber 1538 verändert wurde.

Die **Malereien** vom 12. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts, die sich in und bei Genua erhalten haben (bisher fast ganz unbeachtet geblieben), und die von

Alizeri sorgfältig gesammelten Dokumente weisen den Toskanern für diese Epoche durchaus die herrschende Stellung zu. Neben den Pisanern, Florentinern, Sienesen und Modenesen traten die einheimischen Künstler zurück. Als ältestes bezeichnetes Werk verdient das Kruzifix des Meisters Wilhelm vom Jahre 1138, das schon 1204 aus Luni nach Sarzana gebracht worden sein soll, jetzt im Dom dieser Stadt, genannt zu werden. Dasselbe zeigt den Heiland stehend mit offenen Augen, als Ueberwinder des Todes, ohne allen Schmerzensausdruck, und trägt die Inschrift: anno milleno centeno ter quoque deno octavo pinxit Guilielmus et haec metra finxit. Sehr alte Fresken, einzelne Heiligengestalten, sollen in einem kellerartigen Raume neben dem Klosterhof von S. Maria della Cella in Sampierdarena aufgefunden worden sein.

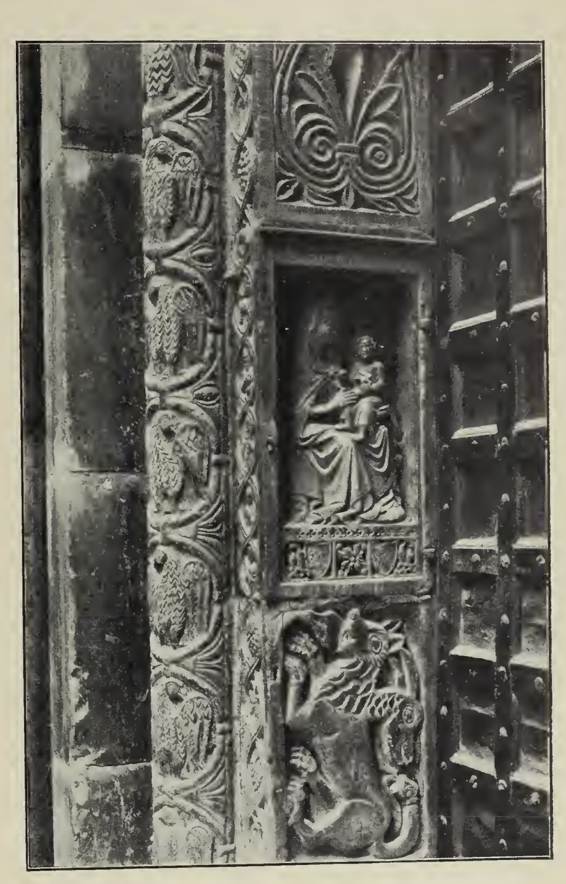


Abb. 20. Grabrelief der Brüder Bozolo, Detail von der Porta S. Giovanni, Dom.

Weniges ist erhalten, was mit Sicherheit in Genua im 13. Jahrhundert entstanden ist. Einige Einsatzstücke der Holzdecke mit Figuren von Engeln und dergleichen in der Sala del Popolo des Palazzo di S. Giorgio dürften wohl aus der Zeit des Baues, um 1270, stammen. Das Mosaikbild des hl. Matthäus in der spitzbogigen Lünette des Portals von S. Matteo ist gewiß mit der Fassade gleichzeitig (1278) entstanden; von dem Fresko der Madonna zwischen zwei Engeln über dem Portal von S. Maria d'Albaro ist leider nur noch so wenig zu sehen, daß eine Beurteilung unmöglich ist. Doch scheint hier ein Anklang an den Meister der Rucellaimadonna wahrnehmbar zu sein.

Zu den hervorragendsten Denkmälern der Ducentomalerei in Italien dürfen wir aber die Fresken zählen, die glücklicherweise beim Abbruch der Kirche S. Michele a Fassolo gerettet und in die Akademie übertragen worden sind. Die (jetzt unvollständige) Inschrift lautet: Magister Manfredinus Pistoriensis me pinxit MCCLXXXXII in mense madii. Von demselben Manfredino d'Alberto besitzen wir auch Fresken vom Jahre 1290 in der Sakristei von S. Procolo zu Pistoja. Ueber die ursprüngliche Ausdehnung des Genueser Zyklus sind wir nicht unterrichtet. Erhalten sind

zwei Bildfelder in leidlich gutem Zustande; auf dem einen sehen wir den hl. Michael in ganzer Gestalt weit ausschreitend, die Lanze in der einen, die Wage mit einer betenden Seele darauf in der anderen Hand. Das dunkelrote Kleid Michaels hebt sich kräftig von blauem Grunde ab. Das andere Fresko zeigt das Mahl im Hause Simons des Pharisäers (Abb 21). Christus auf einem Throne wie er den toskanischen Madonnenbildern des 13. Jahrhunderts eigen ist, sitzt am linken Ende der Tafel, ruhig auf Magdalenen niederweisend, während er dem neben ihm sitzenden greisen Gastgeber und einem Jüngling Antwort auf ihre erstaunte Frage erteilt. Petrus scheint im Begriffe zu sein, dem neben ihm, am rechten Ende sitzenden Manne eine Erklärung zu geben. All die Gestalten heben sich in ihren lichten orangeroten, lilafarbigen, rosa, grünen, blauen Gewändern von dem grünen Vorhange ab, hinter dem nach byzantinischer Manier nicht ungeschickte Architekturen das Stadtbild andeuten. Bemerkenswert ist der Versuch einer Linearperspektive in dem Gebäude links. Die doppelhenkeligen Kannen und die Becher, Schüsseln mit Fischen und Messer mit zierlichen Griffen sind auf das sorgsamste ausgeführt. Beide Fresken lehren uns Manfredino als einen sehr bedeutenden, hinter seinem Zeitgenossen Cimabue keineswegs zurückstehenden Künstler kennen. Daß sein Stil eine Zeitlang in Genua herrschend blieb, beweisen die beiden, jedenfalls nach dem Neubau (1307—12) im Innern des Doms ausgeführten Lünettenmalereien über dem Hauptportal und der Porta S. Gottardo; letzteres eine Madonna zwischen einem Bischof und Laurenzius, ersteres ebenfalls die Jungfrau mit zwei Heiligen. Ein interessantes großes, sienesisches Bild der säugenden Madonna aus der Schule Duccios, wie es scheint, befindet sich in der Sakristei der Annunziata di Portoria in grausam übermaltem Zustande.

Bei den andauernden Beziehungen zum Orient ist es nicht zu verwundern, wenn eine Anzahl von byzantinischen Arbeiten teils als Beute, teils als Geschenke nach Genua kamen. Einige derselben haben ihre geschichtliche Ueberlieferung, alle sind von hervorragendem Interesse. Von der grünen Glasschale, die 1101 in Cesarea erbeutet wurde, war schon oben die Rede. Dem Dogen Leonardo di Montaldo wurde 1362 von dem griechischen Kaiser Johannes Paläologus das heilige Schweißtuch mit dem wahren Bildnis Christi geschenkt, das einst König Abgar von Edessa nach dem Leben durch den Maler Ananias hatte malen lassen. Auf seinem Sterbebette übergab es der Doge den armenischen Mönchen, in deren Kirche S. Bartolommeo es verehrt wurde. Ein Mönch hat es 1507 für König Ludwig XII. von Frankreich entwendet, aber auf Bitten der Republik gelangte es 1508 wieder in die Kirche. Der Stoff, auf dem mit großer Feinheit das Antlitz des Erlösers en face gemalt ist, befindet sich in einer vergoldeten Metallkapsel, die nur die Konturen des Hauptes freiläßt, ganz mit Ornamenten bedeckt ist und in die zehn kleine Reliefs eingefügt sind, auf denen die Legende des Volto Santo, wie sie Constantin Porphyrogenitos erzählt, dargestellt ist; das Ganze ist eine sehr kostbare byzantinische Arbeit, für die der Terminus ante quem wenigstens feststeht.

Eine größere Zahl von wertvollen byzantinischen Gegenständen gelangte in genuesische Kirchen, als die letzten Kolonisten von Pera dem Ansturm der Türken weichen mußten und ihre kostbarsten Kultgegenstände mit sich nach der Heimat

retteten (1461). So ein großes Madonnenbild in prächtigem Rahmen, das aus S. Antonio di Prè in den Palazzo Bianco kam (Saal VI, Nr. 19), die sogenannte schwarze Madonna, ein Bild, das mit Aussparung der Gesichter und Hände ganz mit vergoldetem Metall überzogen ist, in S. Maria di Castello (2. Altar rechts). Das schöne byzantinische Prozessionskreuz im Domschatz, die Croce dei Zaccaria, hält man für identisch mit dem 1203 aus den Händen der Venezianer erbeuteten Kreuze der Kaiserin Helena. Nach anderer Ueberlieferung stammt es aus der Kirche von Ephesus. Es ist aus Silber mit Goldreliefs geschmückt, oben Christus, in der Mitte Maria, unten der hl. Johannes Chrysostomus, auf den Seiten die Erzengel Gabriel und Michael, und trägt griechische Inschriften. Wahrscheinlich byzantinischen Ursprunges ist auch ein Silberschrein in S. Stefano, in dem die Reliquien dieses Heiligen aufbewahrt werden. Das berühmte Pallium auf purpurner Seide mit goldenen und silbernen Stickereien, das heute im Palazzo Bianco aufbewahrt wird, ist wahrscheinlich ein Geschenk der Kolonisten von Pera für den Dom der Heimat gewesen und stammt aus dem 13. Jahrhundert. Die Hauptgruppe stellt den hl. Laurenzius dar, der den Kaiser Michael Paläologus und seine Gemahlin in die Kirche der Genuesen geleitet. Szenen aus der Legende des Papstes Sixtus, der hl. Laurentius und Hippolytus sind im übrigen Raume verteilt.



Abb. 21. Manfredino da Pistoia, Christus im Hause Simons, Fresko von 1292, Akademie.

Für eine Beurteilung der Trecentomalerei Liguriens steht uns keineswegs viel Material zur Verfügung. Indes lassen sowohl die Dokumente als die bisher fast ausnahmslos unbeachtet gebliebenen Werke erkennen, daß alle Anregung von außen kam, irgend welche Neuerungen von einheimischen Künstlern nicht geschaffen wurden. Ein Tura aus Siena, wahrscheinlich derselbe, der 1301 dem Francesco am Apsismosaik im Dome von Pisa half, erscheint 1302 in Genua und malt ein größeres Altarwerk der hl. Magdalena. An dem Kastell von Albenga soll außen ein Fresko des hl. Sebastian von 1308 existieren. Ein größeres Altarwerk eines Oratoriums in Savona ist jetzt verschollen. Dasselbe soll von Michele und Angelo Picconi 1346 gemalt worden sein. Eben in Savona aber waren wieder Toskaner, ein sonst unbekannter Donato Fiorentino, 1341, und der auch im Camposanto von

Pisa beschäftigte Vanni da Pisa tätig (1347). Vielleicht stammt aus der Zeit das Gnadenbild der Madonna dell' Olmo in Savona. In Genua existierten datierte Werke dieser Jahre, sind aber alle verschwunden: ein hl. Nikolaus von 1332, der Gekreuzigte und der Auferstandene von 1336, der hl. Bartholomäus von 1347, alle in S. Domenico, eine Tafel mit der Stadtansicht von 1364 in S. Agostino.

Während der große Erneuerer der toskanischen Plastik, Giovanni Pisano, ein bedeutsames Denkmal seines Stiles in Genua schuf, scheint keiner der hervorragenderen toskanischen Maler in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts nach Ligurien gekommen zu sein. Man malte daher nach 1312 die beiden Lünetten im Dom noch ganz in ducentistischer Manier. Einen ganz unmittelbaren Nachklang von des großen Ambrogio Lorenzetti Kunst gibt allerdings eine Madonna di S. Luca, ein 1900 aus S. Maria delle Grazie nach der 3. Kapelle links in S. Maria di Castello übertragenes Gnadenbild. Auf die Hand eines Nachfolgers des Duccio von Siena weisen ein Madonnenbild in S. Maria di Castello (zu dem Aurelio Lomi im 17. Jahrhundert die Umgebung mit dem Martyrium des hl. Blasius gemalt hat, s. Abb. 108), und ein etwas verwahrlostes Kruzifix in der Sakristei von S. Maria delle Vigne.

Um die Mitte des 14. Jahrhunderts beginnen vier Künstler ihre Tätigkeit in Genua, die dann in den folgenden Jahrzehnten in den Dokumenten sehr häufig begegnen. Bartolommeo da Camogli malte im Jahre 1346 ein Altarwerk für die Kirche der Genuesen S. Francesco in Palermo, das in der Universität daselbst noch erhalten ist. In demselben Jahre übernimmt er eine Bestellung für S. Siro in Genua, 1358 war er schon gestorben. Barnaba da Modena wird 1361 zum erstenmal in Genua genannt. In demselben Jahre beruft er sich einen Angelo pittore da Firenze als Gehilfen, da er allein der Fülle der Aufträge gar nicht mehr gerecht werden konnte. Das macht gewiß, daß er schon seit längerem, vielleicht seit 1352 in Genua ansässig war. Er hat 1364 größere Arbeiten in der Kapelle des Palazzo Ducale vollendet, die längst nicht mehr existieren, 1370 ein Tafelbild für die Loggia de' Mercatanti gemalt, das ebenfalls verschollen ist; aus demselben Jahre existiert jedoch sein bezeichnetes Madonnenbild in der Galerie von Turin, das aus Rivoli in Piemont stammt. Für Vollendung der von Andrea da Firenze begonnenen Fresken aus der Rainerlegende im Camposanto zu Pisa berief man 1380 unseren Künstler, der aber aus unbekannten Gründen diese Arbeit nicht ausführte. Daß er aber auch in Pisa sich Geltung und Ansehen verschaffte, bezeugen drei in den Jahren 1380—83 unternommene Reisen dorthin und die Ausführung einiger Tafelbilder, von denen zwei noch heute im Museum von Pisa bewahrt werden.*) Gewiß ist, daß Barnaba 1383 wieder in Genua war, wo der Hauptsitz seiner Tätigkeit immer gewesen zu sein scheint. Die Anerkennung, die er hier fand, ist ein Beweis für den konservativen Sinn der Genuesen in künstlerischen Fragen, denn Barnaba entschließt sich erst in seinen spätesten Werken, die Gold-

*) Vgl. Schubring, Pisa: Berühmte Kunststätten Nr. 16. Schubrings Angaben, Barnaba habe die Kapelle des Palazzo Ducale in Genua „in frömmstem Stile" ausgemalt, und sei bei der Konkurrenz um die Fresken des Camposanto abgewiesen worden, sind gänzlich aus der Luft gegriffen.

höhung der Gewänder aufzugeben, Spruchbänder wendet er mit Vorliebe an. Delikate Ausführung, Farbenreichtum und einen gewissen dekorativen Sinn wird man ihm jedoch nicht absprechen können, wenn er auch an Begabung seinem älteren Landsmanne Tomaso da Modena nachsteht. Von diesem und den älteren Bolognesen, wie besonders Vitale, scheint er seine Kunst empfangen zu haben. Ist es von vornherein schon wahrscheinlich, daß sich Spuren eines so langen Aufenthaltes des Modenesen in Ligurien noch nachweisen lassen, so bestätigt eine Sichtung der erhaltenen Werke diese Annahme. Unter seinem Namen ist in der Galerie von Savona ein Bild ausgestellt, das aus der Dominikanerkirche von Finalborgo stammt. Die Madonna in Halbfigur mit dem Kinde, von vier Engeln in roten Gewändern umgeben, und von zwei knienden Stifterfigürchen verehrt, ist zwar gänzlich übermalt, aber höchst wahrscheinlicherweise doch ursprünglich echt. Viel evidenter ist Barnabas Hand in einem Bilde der Madonna mit dem rotgewandeten Kinde, das ein Schriftband hält, in S. Donato in Genua; ein sehr ähnliches Bild der säugenden Madonna findet sich in S. Cosma e Damiano, endlich eine höchst bedeutende Tafel der Madonna della Misericordia, die unter dem ausgebreiteten Mantel eine große Schar individuell trefflich gebildeter Gläubigen schützt, sehr hoch über dem zweiten Altar rechts in S. Maria dei Servi.

Unter den einheimischen Malern scheint nach Bartolommeo da Camogli Giovanni dei Re da Rapallo die erste Stelle eingenommen zu haben. Er ist zwischen 1354—1366 oft für die Kommune von Genua beschäftigt; malt 1354 ein Pallium, das als Geschenk an den Herzog von Mailand gesandt wurde. 1357 führt er Fresken im Palazzo Ducale aus, woraus wir entnehmen, daß in diesen Jahren eine umfassende künstlerische Verzierung des Staatsgebäudes vorgenommen wurde, an der, wie wir sahen, auch Barnaba teilnahm, dem wohl die Tafelmalereien übertragen wurden. Ein Altar für Savona von 1360 war den Heiligen der Schustergenossenschaft Crispin und Crispinian geweiht, ein Altar für S. Ambrogio in Genua von 1367 enthielt den hl. Ambrosius, die vier Evangelisten und Szenen aus dem Leben des Ambrosius. All diese Arbeiten sind längst zugrunde gegangen und man darf es nur als eine Vermutung aussprechen, daß ein großes Leinwandbild im Palazzo Bianco mit vier Figuren die Kopie nach einem Werke Giovannis sei, auf dem der Doge Giovanni da Murta mit zwei Räten und einem Architekten, den Bau der Wasserleitung beratend, dargestellt waren. Ist diese Kombination richtig, so darf die große Leinwand ein außergewöhnliches historisches Interesse beanspruchen, von dem Stil des Giovanni dei Re gibt die Kopie des 16. Jahrhunderts natürlich gar keinen Begriff.

Ein Paduaner Giovanni, der zusammen mit seinem Bruder Antonio als Gehilfe des Giusto dei Menabuoi in seiner Heimatstadt gearbeitet hatte, ließ sich vor 1367 in Genua nieder. Er malte 1369 eine große Maestà für S. Stefano und bezeichnete sie: Giovanni di Giorgio da Padova. Wieder erscheint sein Name in den Jahren 1383 und 1388 und zuletzt 1397 in Genua. Ist hier nichts mehr auf ihn zu beziehen, so dürfen wir ihn doch noch zu den Bekannten zählen, wenn die um 1380 gemalten Fresken des Baptisteriums von Padua, jetzt gewöhnlich dem Giusto zugeschrieben, wirklich, wie berichtet wird, früher die Inschrift der

Brüder Giovanni und Antonio besaßen.*) Es kann kein Zweifel sein, daß der Paduaner mittelbar unter dem Einflusse des großen Neuerers Giovanni da Milano stand und dessen Streben nach plastischer Rundung der Formen und kräftiger Raumkonstruktion nach Ligurien verpflanzte. Daß hier aber eine zusammenhängende Schultradition sich nicht ausbilden konnte, beweist schon die verschiedene Abstammung aller der Künstler, die wir in der Folgezeit in Genua tätig finden, und unter denen die Ligurer durchaus in der Minderzahl sind. Jener Angelo da Firenze, der als Gehilfe des Barnaba da Modena begonnen, bleibt einige Jahre in Genua (ist also nicht identisch mit Angelo Gaddi), bald erscheint ein Barnaba (auch Barna) di Bruno da Siena — ist es der bekannte, bedeutende Barna, der die Fresken in S. Gimignano malte? —, ein Sano da Siena wird 1387 genannt, ein Byzantiner, Demetrio da Pera, Sohn eines Malers, arbeitet 1371 in Genua; gelegentlich der Ausschmückung des von der Kommune 1368 erbauten Palastes in Fassolo taucht zwischen den einheimischen Künstlern ein Franzose, Gianino di Francia, auf.

Trotzdem die Zahl der Fremden so groß war und auch in dem folgenden Jahrhundert noch überwog, kam es doch zur Vereinigung aller Maler in einer festen Zunft (zwischen 1394 und 1402), deren um 1400 aufgestellte Statuten die Sicherheit der Person und des Erwerbes und die Bequemlichkeit der Mitglieder zu fördern bestimmt waren. Im allgemeinen diente das 1394 aufgestellte Statut der Malergenossenschaft in Siena als Vorbild. Ja man könnte sogar denken, daß der bedeutendste der damals lebenden sienesischen Künstler nach dieser Richtung anregend wirkte, da er eben 1393 nach Genua kam und in der Nähe des Doms seine Werkstatt einrichtete: Taddeo di Bartolo di Mino. Sogleich erhielt er von Cataneo Spinola den Auftrag, zwei größere Altarwerke für die Kirche S. Luca zu malen. Vielleicht sind Teile davon später in S. Colombano zu sehen gewesen, jetzt ist alles verschollen.**) Eine Madonna in S. Cosma e Damiano, von Genueser Lokalforschern ihm zugeschrieben, gehört vielmehr in den Kreis des Barnaba da Modena (s. oben). 1394 erscheint Taddeo wieder in Toskana, in Pisa war ein aus diesem Jahre datiertes Bild. 1398 ist Taddeo in Genua in einen eigentümlichen Konflikt verwickelt. Er ist von Mißtrauen gegen einen anderen Maler, Pietro Gallo d'Alba erfüllt und klagt den Abwesenden an, ihm nach dem Leben getrachtet zu haben. Auch Pietros Sklave, ein Tartare Rainaldo, sagt gegen seinen Herrn belastend aus. Trotzdem scheint aber die Beschuldigung grundlos gewesen zu sein, da der Richter eine Versöhnung zwischen beiden Rivalen in der Kunst zustande brachte. 1398 heiratete Taddeo eine Genueserin namens Simona.

Taddeos Schüler war Niccolo da Voltri, der schon 1385 genannt wird, und von dem Soprani noch bezeichnete Werke in S. Maria delle Vigne (Verkündigung von 1401) und in S. Teodoro sah. 1401 malte er für den Dom von Nizza, 1409 für den Dom von Genua, 1417 für S. Olcese in der Val di Polcevera. Heute ist nichts mehr von seinen Arbeiten nachweisbar.

*) Vergl. Volkmann, Padua, Berühmte Kunststätten 26.

**) In S. Colombano waren vier größere Tafeln mit den Heiligen Petrus, Johannes Bapt., Benedikt und Bernhard und vier kleinere mit den Heiligen Nikolaus, Katharina, Laurentius und Stefanus.

Wie sich die Malergesellschaft im Jahre 1415 zusammensetzte, darüber sind wir durch ein interessantes Dokument glücklicherweise unterrichtet. Von neunzehn stimmberechtigten Künstlern stammen nur drei aus Ligurien, zwei sind Sienesen, zwei aus Pavia, noch einige aus anderen Städten der Lombardei, die Mehrzahl aber aus Pisa. Der einzige von allen, den wir heute noch kennen, ist Turino Vanni aus Bigoli bei Pisa. Er ist 1392—1397 in seiner Heimat nachweisbar; dann in Pistoja; 1415 malt er das Altarwerk, das noch im Chor von S. Bartolommeo degli Armeni in Genua hängt. Es trägt die Inschrift: Turinus Vannis de Pisis pinxit. Um die thronende (etwas übermalte) Madonna sind Engel geschart und Heilige knien in drei schrägen Reihen an den Seiten. Es ist die Anordnung, wie sie das große, früher fälschlich dem Andrea Orcagna zugeschriebene Altarwerk der Krönung Mariä in London aufweist, das von einem Florentiner um 1370 gemalt wurde. So erweist sich Turino sowohl in den großen Tafeln des Triptychons, als auch in der Predella, die den thronenden Bartholomäus und vier Szenen seiner Legende enthält, als ein recht zurückgebliebener, wenig bedeutender Maler, was auch seine anderen Werke in Pisa, Palermo und im Louvre beweisen. Als ein kulturhistorisch ganz interessantes Faktum mag erwähnt werden, daß ein Bartolommeo da Piacenza im Jahre 1414 im Palaste des Niccolò Grimaldi die Wände einiger Zimmer ganz mit Bäumen, Gebüsch und Staffage bemalte.

Den aus den Dokumenten hervortretenden schattenhaften Künstlernamen stehen nicht eben viele, aber doch einige recht bedeutende und interessante namenlose Werke gegenüber. In S. Bartolommeo del Fossato zu Sampierdarena befindet sich ein großes, leider arg zerstörtes Altarwerk. Die größere Mitteltafel zeigt den thronenden hl. Bartholomäus, auf den Seiten sind, von eigenen Giebelchen bekrönt, acht Szenen aus der Legende des Heiligen zu sehen. Aehnelt auch die Anlage noch beispielsweise dem Cäcilienaltar der Uffizien (von 1304 ungefähr), so beweist doch der Altar Johannes des Evangelisten in S. Giovanni Fuorcivitas in Pistoja, daß sich ein ganz ähnlicher Aufbau des Altars bis 1370 noch erhalten hat. Um diese Zeit dürfte denn auch der Bartholomäusaltar entstanden sein, dessen noch erhaltene Teile bedeutende Qualitäten und entschiedene Beziehung zur gleichzeitigen toskanischen Kunst zeigen. Kaum besser ist der Erhaltungszustand der Mitteltafel und des rechten Flügels eines Triptychons (dessen linker Flügel fehlt) im Kapitelsaal von S. Maria delle Vigne. Die Trinität, verbildlicht durch Gottvater, der den leidenden Sohn am Kreuzesstamme vor sich hält, und über dessen Haupt die Taube schwebt, befindet sich auf dem Mittelfelde, Antonius Abbas und ein jüngerer Pilger auf dem Flügel. In den Giebelfeldern ist einmal die Madonna mit dem Kinde in Halbfigur, seitlich die der Himmelsbotschaft lauschende Maria dargestellt. Dieser Trinitätsaltar zeigt deutliche Anklänge an Giovanni da Milano; ob man ihn vielleicht dem Giovanni da Padova zuschreiben darf?

Ein Künstler von recht untergeordneter Bedeutung hat uns ein bezeichnetes Werk hinterlassen. Eine Lünette mit der Halbfigur der Madonna zwischen den Heiligen Dominikus und Johannes Evangelista ist aus S. Domenico in die Akademie gebracht worden. Sie ist bezeichnet Franciscus de Oberto pinxit. Durch etwas fragliche Kombinationen ist man auf das Jahr 1368 als vermutliche Entstehungs-

zeit gekommen. Dieser Francesco gibt uns keinen hohen Begriff von den einheimischen Malern. Besser sind zwei Madonnenbilder, die vor der Hand anonym bleiben müssen; eines in der Sakristei von S. Rocco, ein zweites, wohl noch anmutiger, aber etwas übermalt, in der Kirche S. Fede; beide klingen an sienesische Arbeiten der zweiten Hälfte des Trecento an, besonders das letztere an die Werke des Taddeo di Bartolo.

Von einem Freskenzyklus des ausgehenden Trecento, der sich in dem Exkonvent der Dominikaner in Finalborgo befand, sind spärliche Reste in den Palazzo Bianco übertragen worden: Bruchstücke einer größeren Kreuzigungsdarstellung mit vielen Figuren und einzelner Heiligengestalten. Diese Fresken sind gewiß von keinem Toskaner, sondern wohl von einem geschickten ligurischen Künstler, der auch von der französischen Kunst Anregungen empfing. Die Parallele zu derartigen Fresken bieten bisher unbeachtete Freskenzyklen der Lombardei, etwa das Leben Christi, das durch die Bemühungen Cagnolas in Viboldone bei Mailand vor kurzem aufgedeckt wurde. Andererseits kann man auch an die Fresken von Villeneuve bei Avignon denken. In Genua ist von ähnlichem Charakter noch ein übermaltes Fresko der säugenden Madonna an einer alten Säule, die, von dem älteren Bau (und ursprünglich aus Luni) stammend, jetzt zwischen dem ersten und zweiten Altar rechts in S. Maria delle Vigne eingemauert ist. In dieselbe Zeit gehört noch das sehr beachtenswerte Fresko, das aus der Kirche in die Sakristei von S. Maria del Carmine übertragen worden ist und in spitzbogiger Lünette, deren Zwickel Propheten füllen, Maria mit dem Kinde in Halbfigur zwischen den beiden Johannes darstellt.

Die Aufrechthaltung trecentistischer Traditionen noch in den ersten Jahrzehnten des Quattrocento zeigen zwei Riesenkruzifixe, deren eines, offenbar eine sienesische Arbeit, in dem Durchgang zur Sakristei der S. Maria della Consolazione so dunkel hängt, daß man auch an lichten Tagen seine, wie es scheint, eminenten künstlerischen Qualitäten nicht beurteilen kann; das zweite war im Chiostro delle Vigne und ist jetzt im Palazzo Bianco (Sala VI, Nr. 6), offenbar ein florentinisches Werk, wie ich glaube von demselben Künstler, dem man neuerdings den Namen Giovanni da Ponte gegeben hat, der wohl sicherer als Pseudo-Jacopo da Casentino bezeichnet wird. Eine Aufzählung von Werken verschiedener künstlerischer Herkunft — mehr läßt sich über die Trecentokunst in Genua nicht sagen. Eine der damals so feststehenden Machtstellung der Republik entsprechende Blüte der Kunst läßt sich keineswegs finden; man wird sogar zugeben müssen, daß Kunst und Kultur in der reichen Handelsstadt in dem von uns betrachteten Zeitraume recht im Rückstande waren. Zu sehr wurden vielleicht alle Kräfte von Politik und Handel, beide eng verbunden und von großartiger Kühnheit, absorbiert. Und gerade die Stadt, in der der Bischof Jacobus a Voragine (um 1150) seine wunderbare Legenda aurea schrieb, die auf die Künstler ganz Italiens so mächtigen Eindruck machte, hat keine Meister hervorgebracht, die diese klaren Bilder zu gestalten versucht hätten.



Abb. 22. Sopraporte mit der Anbetung der hl. drei Könige in via degli Orefici. (Zu Seite 56.)

II. Die Herrschaft des lombardischen Stiles.

Im Laufe der ersten Hälfte des Quattrocento vollzog sich in der Kunstgeschichte Genuas eine bedeutsame Wandlung. Künstler aus Pisa, Lucca, Pistoja, Siena hatten bisher die erste Rolle in der Stadt gespielt, nun aber traten sie zurück gegenüber der großen Zahl lombardischer Meister, die sich ansiedelten: Zunächst, wie überall in Italien, als Baumeister und Steinmetzen, wohlvertraut mit allen Feinheiten, deren Ausbildung ihr Handwerk erlaubte, selten mit Genie, immer mit auserlesenem Geschmack, lebhafter Phantasie, fabelhafter Geschicklichkeit und unermüdlichem Fleiße begabt. In der Heimat dieser Meister erstand damals unter dem Leitsterne eines erhabenen Baugedankens mit allem Adel der Formen und des Materials geziert das Weltwunder des Mailänder Doms, die heitere Märchenpracht der Certosa von Pavia. Während ihre Brüder solches schufen, kamen Scharen von Künstlern des lieblichen Landes, das den Lago di Como und Lago di Lugano umschließt, nach der reichen Stadt, der Beherrscherin des Mittelmeeres, die nicht nur selbst nach Schmuck begehrte, sondern auch Gelegenheit zu vorteilhaften Verbindungen auf dem Meerwege bot. Diese Einwanderung begann nicht erst jetzt; man hat wohl Ursache, auch schon die älteren Bauten Genuas lombardischen Werkmeistern zuzuschreiben — aber erst seit der Mitte des 15. Jahrhunderts heben sich aus der Masse der Handwerker einzelne hochbegabte und weit berühmte Künstler hervor, deren Tätigkeit Frankreich und Spanien beinahe zu Provinzen dieser glänzenden lombardisch-ligurischen Kunst machte. Die Namen dieser nach ihren Heimatsorten sich nennenden Familien Campione, Gaggini da Bissone, Carloni, Cantoni, da Gabbio, Aprile da Carona, Lurago, Solari, della Porta, della Scala da Carona, Sormano da Osteno, d'Aria, Piuma, Passallo, di Novo, Orsolino, Bianco und anderer werden uns durch alle folgenden Jahrhunderte der genuesischen Kunstgeschichte begleiten.

Von **Bauten** des 15. Jahrhunderts hat sich nicht viel bedeutendes erhalten und Genua steht hierin fast allen großen und vielen kleinen Städten Italiens nach. In ihrer

ursprünglichen Anlage weist die Annunziata di Portoria (ehem. dell' Olivella) auf diese Zeit, wurde aber später stark verändert. Am Dom dauerte, wie wir sahen, die Bautätigkeit fort, seit 1489 waren Michele d'Aria, der Bildhauer, und Antonio Carlone die Bauleiter, gestalteten die Seitenschiffe um und setzten mit Benutzung von Säulen alter, damals zerstörter Altäre jene eigentümlichen Giebel mit Loggien über die Seitenportale. Vielleicht ist auch damals die zweischiffige, von Kreuzgewölben auf Säulen bedeckte Taufkapelle neben dem alten Baptisterium entstanden. Der Palazzo Centurione (ehemals Doria) neben S. Matteo besitzt noch einen überaus feinen Säulenhof in florentinischem Geschmack. Auf schönen Kompositkapitellen aus Pietra nera sitzen ziemlich flache Bogen, die Gurten des Kreuzgewölbes werden von Konsolen getragen, die mit Putten, Wappen und dergleichen verziert sind. Wir erinnern uns hier, daß Vasari erzählt, der Florentiner Michelozzo sei in Genua gewesen, sowie daß später, 1493—97, Giuliano da Sangallo für Giuliano della Rovere (nachmaligen Papst Julius II.) das Ateneo in Savona baute. Verraten doch auch Privathäuser in der Umgebung von S. Maria delle Vigne und S. Giorgio, daß gelegentlich toskanische Baumeister in Genua tätig gewesen sein müssen. Bestimmend aber waren durchaus die Lombarden, die ihren eigentümlichen, mit gotischen Elementen durchsetzten Frührenaissancestil hier gerade so zur Geltung brachten, wie etwa in Venedig.

Das älteste und zugleich prächtigste Denkmal dieses Stiles ist die Kapelle Johannes des Täufers im Dom, 1448—65 von Domenico und Elia Gaggini erbaut, im 16. Jahrhundert im Inneren völlig umgestaltet, so daß von dem älteren Bau nur die dem Seitenschiff zugewandte, aufs reichste mit Reliefs und Statuen geschmückte Front erhalten blieb, die uns bei Betrachtung der Plastik genauer beschäftigen wird.

Der wahrscheinlich von Giovanni Zerbi 1437 erbaute Torre dei Piccamigli, heute im Häusergewirre an der via della Maddalena verborgen und am besten von der Piazza S. Marcellino aus sichtbar, bewahrt im wesentlichen mit seinem dreifachen Kranz von Bogenfriesen den alten Typus des Turmes der Embriaci. Erfreulicherweise sind uns drei Adelspaläste des 15. Jahrhunderts in leidlich gutem Zustande, allerdings zum Teil verhüllt unter späteren Zutaten erhalten: am Vicolo Mele bei der Piazzetta S. Sepolcro findet sich ein zierlicher Palast, der um die Mitte des Quattrocento für die Grillo erbaut wurde, später den Serra, zuletzt den Podestà gehörte. Durch ein mit dem Relief des hl. Georg in der Art des Giovanni Gaggini geziertes Portal tritt man in ein Höfchen, aus dem eine schöne Freitreppe mit gotischem Geländer nach dem ersten Stockwerk führt. An der Rückwand des Hofes ist ein entzückendes gotisierendes Tabernakel angebracht, das die Kopie einer vor zwei Jahren verkauften Robbiamadonna umschließt (Abb. 23). Im Jahre 1486 wurde für Costantino Doria von zwei Lombarden, Giovanni da Lancio (nach Cervetto von Giovanni di Andrea Gaggini) und Matteo da Bissone der Palast erbaut, der die Ecke des Platzes von S. Matteo einnimmt. Es ist sonderbar, daß die reiche Stadt heute privater Benutzung und einem kläglich verunzierten Zustande das Bauwerk achtlos überläßt, das der Republik einst ein würdiges Ehrengeschenk für Andrea Doria zu sein schien. Als dasselbe dem »Pater patriae« 1528 übergeben wurde,

war nur die Inschrifttafel, die zwei Putten halten, über dem aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts stammenden Portale neu hinzugefügt worden, sonst war der Bau von 1486 erhalten geblieben. Und er ist noch heute erhalten; allerdings kostet es einige Mühe, trotz der gänzlichen Vermauerung und Uebertünchung die entzückende Loggia des Piano nobile mit ihren Kleeblattbögen, die luftige, von weiten Flachbogen umspannte des Oberstocks, das zierliche Säulchengeländer, die Sgraffitodekoration der Wandflächen zu entdecken. Wenn man sich einmal dazu entschließen sollte, diesen Bau von allen Zutaten zu reinigen, wird nicht nur der schönste Privatbau des 15. Jahrhunderts für Genua, sondern einer der reizvollsten für ganz Italien gewonnen sein.



Abb. 23 Madonna von Luca della Robbia (Kopie) in lombardischem Tabernakel, Hof des Palazzo Grillo-Serra.

In der Nähe, Via S. Matteo 12, steht ein ursprünglich gotischer Palast, der Ueberlieferung nach derselbe, den die Republik dem Pagano Doria schenkte, von Paolo Doria um 1515 restauriert. Auch er besitzt ein schönes Portal mit Putten, die Festons halten. An der Fassade haben sich Spuren Mantegnesker Fresken erhalten, die auf einen Schüler des Carlo da Milano weisen. Und im Inneren des geräumigen Vestibüls bemerken wir den schönen Belag mit Majolikaplatten, der die Treppen aufwärts auch im Vestibül des ersten Stockwerks bis zu Schulterhöhe reicht. Diese prächtige Dekorationsweise, die auch in engen Stadträumen eine Fülle phantasievollster Ornamente in leuchtenden tiefen Farben zur Geltung brachte und so reinlich wie heiter belebend wirkt, war in Nachahmung spanischer Azulejos in Genua bekannt und beliebt geworden. In Via Luccoli Nr. 26 finden sich noch Reste einer zweiten Anlage, ein ausführliches Dokument erzählt uns von dem noch viel reicheren Schmuck dieser Art, den Giano Grillo seinem Palaste bei S. Maria delle Vigne um 1519 gab (nicht erhalten).

Majolikaplatten mit den Figuren des hl. Georg und Johannes des Täufers, dazu ornamentale Fliese sind wieder als Wandverkleidung in der dritten Kapelle rechts in S. Maria di Castello angebracht. Wir erwähnen hier diese Kapelle, da sie das einzige wohlerhaltene Gesamtkunstwerk dieser Epoche in Genua ist. Von der Familie Botto um 1508 erbaut, bewahrt sie die architektonische Wandverkleidung mit schönem Giebel an der Front von Romerio da Campione, die einzigen Fresken von Bedeutung, die Genua aus der Zeit des lombardischen Stiles aufweist, ebenso wie das Altarwerk (dieses hat auch noch seinen schönen alten Rahmen) von Pier Francesco Sacchi geschaffen. Aber auf diese Werke kommen wir später zurück. Vorerst müssen wir die Entwickelung der Plastik verfolgen.

Einen völligen Verfall der toskanischen Trecentotraditionen hatten wir an den kurz vor oder nach 1400 entstandenen Denkmälern der **Skulptur** in Genua wahrgenommen. Die Kunsttätigkeit der ersten Jahrzehnte des Quattrocento beurteilen wir nach zwei bedeutenden datierten Arbeiten. Im Domschatz befindet sich der Schrein, der die wertvollsten Reliquien Genuas umschließt, die Arca delle Sante ceneri di S. Giovanni Battista; ein auf vier Löwen ruhendes gotisches Gehäuse mit zierlichen Baldachinen, kleinen Türmchen, den Statuetten der Schutzheiligen Genuas, Lorenz, Georg, Sirus und Johannes Baptista an den Ecken, und zehn Hochreliefs, welche die Geschichte des Täufers erzählen: die Verkündigung an Zacharias, an Elisabeth, Geburt, Namengebung und Auszug des kleinen Johannes in die Wüste, die Predigt vor dem Volk, die Taufe Christi, Enthauptung des Heiligen, Uebergabe des Hauptes bei dem Mahle des Herodes an Salome, endlich die Bestattung des Leichnams. Eine Inschrift besagt: hoc opus factum fuit tempore prioratus DD. Lazari de Vivaldis et Jo de Passano: MCCCCXXXVIII die XXVIII maji: et Teramus Danielis fabro fabricavit. Teramo di Daniele also nennt sich der Künstler, dessen Tätigkeit sich von 1418—1453 in Genua nachweisen läßt. Den größten Ruhm seiner Goldschmiedekunst aber, die Autorschaft der Arca, hat ihm Alizeri streitig gemacht mit dem Hinweise darauf, daß in einem Dokumente von 1441 einem anderen ligurischen Goldschmiede, Simone Caldera d'Andora, der sich in Siena, dem Hochsitze der Goldschmiedekunst in damaliger Zeit, ausgebildet hatte, die Vollendung der Arca übertragen wird. Ist es aber schon ganz unwahrscheinlich, daß der laut den Dokumenten sehr anspruchsvolle und stolze Simone die Inschrift des Teramo, der nur der Verfertiger des Gehäuses gewesen wäre, gelassen und seinen Namen bescheiden verschwiegen hätte, so macht der Stil der Reliefs, in denen burgundische Trachten (zum Beispiel bei der Herodias) und die Vorliebe für Zeitkostüme in dem Volk bei der Predigt auffallen, die Zuschreibung an einen in Siena geschulten Meister sehr unwahrscheinlich. Wir glauben doch dem Teramo seinen alten Ruhm lassen und des Simone Anteil auf die vier Statuetten beschränken zu sollen. Auf jeden Fall bezeugen uns die Reliefs der Arca, daß der Stil eines Pisanello und Michelino di Besozzo auch in Genua Eingang gefunden hatte, wo er stärker als in Verona und Mailand mit nordischen, französischen Elementen durchsetzt auftritt. Denn auf solchen Zusammenhang weist auch das schöne Marmorrelief der Kreuzigung von 1443 im Dom (mit der Inschrift: capella et sepulcrum geronimi calvi draperii et heredum suorum MCCCCXXXXIII die ultima januài). Die dichtgedrängten Gestalten, zum Teil in heftigen Bewegungen (wie die den Kopf senkrecht aufwärts wendende Magdalena und ein Jude) zum Teil von antikisch ruhiger Schönheit (wie die Gruppen der Marien) gemahnen wieder an französische Muster. Die fortdauernden Beziehungen zum Norden dürfen wir bei Betrachtung sowohl der späteren Plastik als Malerei nicht aus dem Auge verlieren. Begegnen uns doch noch Werke, wie das Relief über der Seitentüre des genannten Palazzo Grillo-Serra-Podestà, auf dem der hl. Onofrius ganz als burgundischer Waldmensch gebildet, das jetzt verstümmelte Wappen der Fürsorge Christi empfiehlt. Der Sinn des Leoparden, Kranichs und der in den Baum gehauenen Axt ist noch

unerklärt. Auch das Flachrelief der Anbetung der Könige, ehemals Sopraporte, jetzt im Hofe des Hauses Via Canneto il lungo 31, eingemauert, wäre wegen der burgundischen Trachten der Könige auf ihren schweren Schlachtrossen hier zu nennen, wenn seine Entstehung auch schon ins spätere Quattrocento fällt.

Vorher aber hatten schon lombardische Meister mit einer Kunsttätigkeit eingesetzt, die den alten Stadtteilen Genuas ihren bezaubernden Schmuck verliehen hat. Das Nationalheiligtum der Genuesen, die Kapelle des Täufers im Dom eröffnet den Reigen. Im Jahre 1448 erhielt Domenico Gaggini da Bissone den Auftrag, eine neue Kapelle für die Reliquien an Stelle einer älteren bestehenden neben dem linken Seitenschiff des Doms aufzuführen. Unter Mitarbeit seines Neffen Elia vollendete er die Arbeit bis zum Jahre 1465. Schon vorher war der Künstler in Sizilien, besonders in Palermo, für die Kolonie der Genuesen tätig gewesen. Und dorthin kehrte er auch nach 1465 wieder zurück und starb in Palermo im Jahre 1492. Elia hat schon 1441 in Udine gearbeitet, wird 1457 zuerst in Genua genannt, wo er besonders dekorative Details, zum Beispiel an den Säulenschäften, ausführte. 1472 ist auch er in Palermo, später in Città di Castello, 1483 in Perugia. Ein Wandertrieb ist all diesen lombardischen Künstlern eigen, in der Fremde schlossen sie sich fest aneinander, zu Weihnachten zogen sie scharenweise den heimatlichen Dörfern zu, um im Frühjahr wieder an ihre Arbeitsstätten zurückzukehren.



Abb. 24. Domenico Gaggini, Geburt und Predigt Johannis, von der Stirnwand der Kapelle S. Giovanni, Dom.

Domenicos Werk ist die Front der Kapelle Johannis. Diese öffnet sich in einem großen Bogen nach dem linken Seitenschiffe. Auf schlanken, vierkantigen

Sockeln ruhen Säulen, deren Schäfte ebenso wie alle Flächen mit zierlichsten, immer abwechselungsvollen Ornamenten überzogen sind. Auf allzu zierlichem Gebälk ruht der Bogen, in dessen Zwickel Medaillons der Verkündigung, zu dessen Seiten vier Reliefs mit Geburt und Namengebung, Predigt Johannes (Abb. 24), Taufe Christi und Ende des Heiligen angebracht sind. Ueber dem schlichten Gesims erheben sich fünf flache Bogen, unter denen Lünetten der Krönung Mariä, der Evangelisten und Kirchenväter sich finden, bekrönt von Baldachinen, auf denen die Statuen der Patrone von Genua stehen: Johannes Baptista größer in der Mitte, unter ihm in kleinem Medaillon die Taufe des Heilands, Georg (darunter der Drachenkampf), Sebastian (das Martyrium), Lorenz (der Heilige am Rost), endlich Sirus (die Vertreibung des Basilisken aus dem Brunnen). Zwischen diesen Heiligen stehen auf etwas niedrigeren Postamenten sechs Tugendengestalten. Keine Fläche ist glatt gelassen, an den Pilastern sind in Hochrelief Heilige und Propheten in Nischen angebracht, die Bildfelder umrahmen üppige, von Putten belebte Akanthusgewinde, das Wellenmuster spätantiker Sarkophage ist aufs Gesims übertragen worden, Konsolen und Kapitelle sind von Putten, die Sockel der Tugenden von Cherubimköpfen belebt. Einer solchen Ueberfülle vermag die an und für sich klare architektonische Gliederung nicht Herr zu werden. Gebälk und Simse sind ja auch zu schwach gebildet, die klaren Linien der stützenden Glieder zu sehr von schmückenden Details unterbrochen. Diese Eigenschaften haben aber fast alle lombardischen Denkmäler des Quattrocento. Das Innere der Kapelle ist nicht mehr in der Form, die Domenico ihm gegeben, erhalten. Foppas seit 1462 gemalte Fresken und des Giovanni Mazone Altar verschwanden, um Werken Platz zu machen, die uns später zu beschäftigen haben werden.

Schon seit 1449 finden wir Giovanni Gaggini, Sohn eines Maestro Beltrame, in Genua. Er baute, zusammen mit einem Giorgio de la Mota, die gotische dreischiffige Kirche S. Michele in Pigna bei Ventimiglia (um 1450) und schmückte die Fassade mit zwölf Apostelstatuen. Die Kirche S. Maria di Castello wurde von den beiden Brüdern Manuele und Lionello Grimaldi seit 1450 aufs reichste bedacht. Kloster, Kreuzgang und Sakristei wurden damals ausgebaut. Das besonders prächtige Portal der Sakristei bestellten die Grimaldi 1451 bei Giovanni (Abb. 25). Daraufhin ging dieser nach Pietrasanta, von wo er sich einen Gehilfen Lionardo di Riccomanno mitbrachte, damit er ihm bei den Arbeiten in S. Maria di Castello behilflich sei. Giovanni erhielt 1457 von Giorgio Doria den Auftrag, das Portal seines Palastes bei S. Matteo (später Pal. Quartara) auszuführen. Der Kardinal Giorgio Fieschi (gestorben 1463) hatte testamentarisch die Errichtung einer Kapelle und seines Grabmals im Dom verfügt. In Ausführung des Testaments schlossen seine Brüder 1465 einen Vertrag mit Giovanni Gaggini und übertrugen ihm die Aufgabe. Sowohl die Einfassung der 1896 aus bautechnischen Gründen veränderten Kapelle als auch das Grabmal selbst sind erhalten. Eine 1495 für das Oratorio Caprafico bei Nervi ausgeführte Arbeit Giovannis dürfte nach Cervetto mit einem Marmorcancello in S. Giuliano d'Albaro identisch sein. Noch 1506 wird der Name des Künstlers in Genua genannt.

Um Giovanni Gaggini recht zu würdigen, muß man sich zuerst über den

von Alizeri hochgerühmten Toskaner Lionardo di Riccomanno klar werden. Zwei große beglaubigte Arbeiten von ihm finden sich im Dom von Sarzana: der Altar der Krönung Mariä von 1436 und der spätere, von Lionardo in Gemeinschaft mit seinem Neffen Francesco 1463—71 ausgeführte Altar der Reinigung Mariä. Der erstgenannte vergleicht sich durchaus den Werken der florentinischen Uebergangsmeister und ist im Aufbau noch ganz gotisch. Lionardo ist demnach ein Künstler, der von den Errungenschaften Donatellos sehr wenig in sich aufgenommen hat. Und er hat auch später nicht viel dazugelernt. Denn an dem Reinigungsaltar scheiden sich deutlich die unter gotischen Baldachinen eng aneinander gedrängt stehenden Heiligen von den oberen Reliefs und den zierlichen Renaissancedekorationen, die wir unbedenklich dem Francesco zuweisen. An der Sakristeitür in S. Maria di Castello verrät sich sofort der obere Aufsatz mit der Kreuzigungsgruppe und den beiden Prophetengestalten als Lionardos Arbeit. So haben Lorenzo Monaco und Ghiberti die Kreuzigung dargestellt mit den sitzenden trauernden Maria und Johannes; der Kruzifixus mit dem übermäßig dicken Oberkörper und den klotzigen Extremitäten findet sich genau so am Krönungsaltar in Sarzana. So hat Toskana einen matten Apostel in Lionardo di Riccomanno besessen, der Alizeris Lob nicht im geringsten verdient. Um so bedeutungsvoller erhebt sich neben ihm der Lombarde Giovanni Gaggini. Die zierliche Dekorationskunst, wie er sie an der Sakristeitüre entfaltete, hat er mit Domenico und Elia gemein, doch bewährte er darin einen besonders feinen Geschmack. Im Figürlichen ist Giovanni seinen Vettern überlegen. Von einer ganz außerordentlichen Kraft und Größe ist das Georgsportal des Palazzo Doria (Abb. 26). Es mögen Fehler in den Proportionen, ein zu kleiner Pferdekopf, zu kurze Beine der wappenhaltenden Krieger, zu bemerken sein, immer bleibt dieses Relief die großartige Schöpfung eines kraftvollen Künstlers. Das Grabmal des Giorgio Fieschi im Dom ruht auf vier von Putten gestützten Konsolen (Abb. 27). Auf dem Sarkophag, in dessen Nischen vier herrliche Tugendengestalten sitzen, liegt der Kardinal. Die

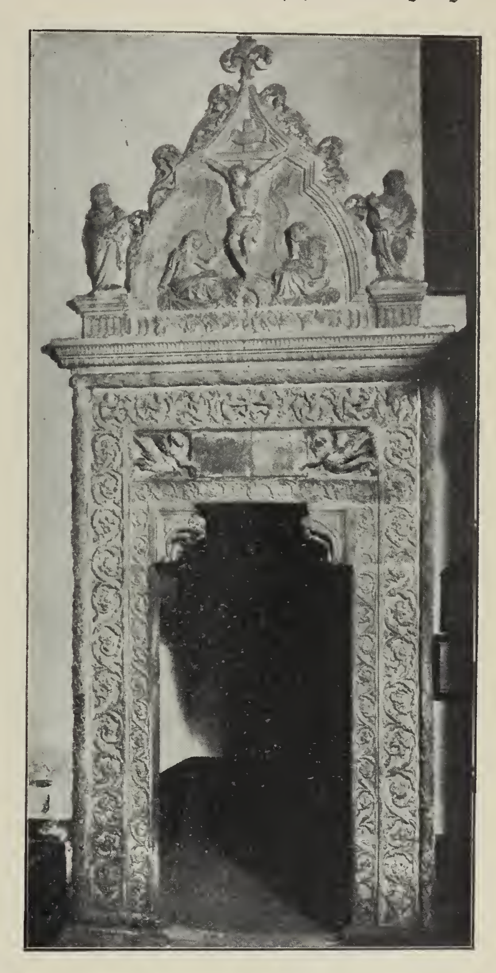


Abb. 25. Giovanni Gaggini und Lionardo di Riccomanno, Sakristeiportal in S. Maria di Castello.

Engel, die sein Schlummerlied singen, gehören zu den großartigsten Erfindungen der lombardischen Kunst. Die geschmackvolle äußere Einrahmung der Kapellenöffnung gibt noch einigen Heiligenstatuetten Raum.

Mit der von den Grimaldi der Kirche S. Maria di Castello gespendeten Ausschmückung, deren Oberleitung Giovanni Gaggini gehabt zu haben scheint, möchte man noch folgende jetzt in der Kirche verstreuten Skulpturen in Zusammenhang bringen: in der ersten Kapelle linker Hand erhebt sich über einem als Taufbecken dienenden spätantiken Sarkophag ein Quattrocento-Tabernakel mit viel späterem Hochrelief der Taufe Christi im Jordan. Die Putten an den Konsolen, die betenden Engel des Rahmens, der Padre eterno in der Lünette sind der Art Giovannis ver-



Abb. 26. Giovanni Gaggini, Sopraporte des Pal. D'Oria-Quartara.

wandt, aber weniger bedeutend. Man weiß, daß Elia einen Altar für die Kirche ausgeführt hat. Ganz wundervoll und des Giovanni durchaus würdig ist dagegen eine Statue der hl. Caterina in anmutvoller Bewegung, offenbar das Bruchstück eines größeren Ganzen, jetzt an dem Pfeiler zwischen der zweiten und dritten Kapelle links angebracht. Auch die Verbindungstür der Capella del Crocefisso und Capella di S. Biagio ist mit ihrem zierlichen Weinrankenwerk, den Nischen mit Heiligenstatuetten und Georgs Drachenkampf an dem Architrav von außerordentlicher Feinheit und verdankt gewiß dem Kreise des genialen Bissonesen ihre Entstehung.

Denn Giovanni Gaggini ist der Schöpfer desjenigen Typus von Portalen gewesen, der nach den uns bekannten Daten von den fünfziger bis in die neunziger Jahre herrschend geblieben ist. Wer die engen Straßen der Altstadt Genuas durchwandert, die kleinen hofartigen Plätze überschreitet, wird mit immer erhöhter Aufmerksamkeit und Freude diesen zierlichsten Schmuck der alten Adelspaläste betrachten. Für eine gleichmäßige Verzierung der Fassade fehlte zumeist der Raum, in dem

Portal konzentriert sich alle Lust des Besitzers, seinen Reichtum und Geschmack mit Stolz der Außenwelt zu weisen. Aus den Verträgen erfahren wir, welche verhältnismäßig große Summen dafür verausgabt wurden. Mußte der hohe dekorative Geschmack der lombardischen Bildhauer sie für derartige Aufgaben besonders geeignet erscheinen lassen, so fand ihre Geschicklichkeit und Erfindungsgabe die beste

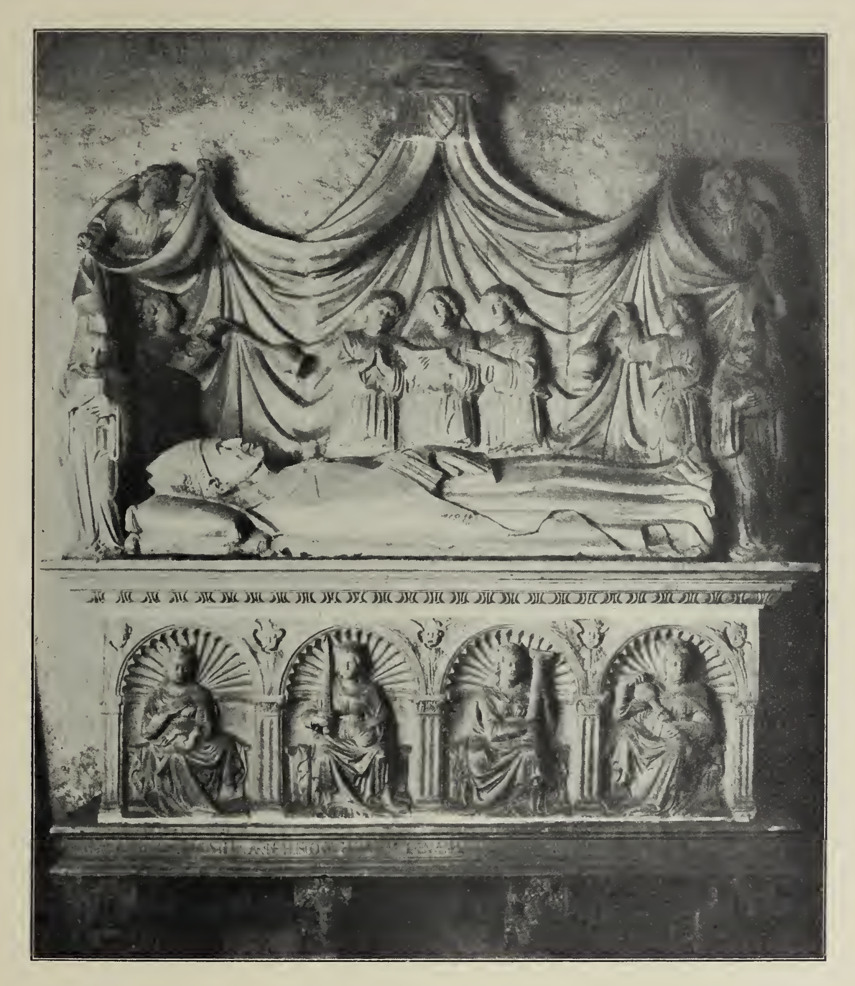


Abb. 27. Giovanni Gaggini, Grabmal des Kardinals Giorgio Fieschi, Dom.

Uebung in diesen zu hunderten im Laufe weniger Jahrzehnte verlangten, zu immer größerer Fülle und Pracht sich entfaltenden Portalen.

Zu einer Zeit, wo der toskanische Renaissancearchitekt die Ein- und Unterordnung der Türdekoration in das organische Ganze einer streng gegliederten Fassade schon zum Gesetze erhoben hatte, bewahrte der Lombarde noch die Naivität, einzelnen Teilen zum unleugbaren Nachteil der Gesamtwirkung eine solche Pracht und Fülle der Details zu verleihen, daß mehrere solcher Gebilde miteinander verbunden unruhig und überfüllt wirken müssen. Sowie die Betrachtung aber zu

den Einzelheiten sich wendet, findet man des Genießens und Staunens kein Ende (Beispiel: die Fassade der Certosa bei Pavia).

Der Schmuck der älteren genuesischen Portale beschränkte sich auf den Querbalken, der verschiedenartige figürliche Darstellungen trug: anfangs nur einen einzelnen Heiligen oder Gottvater, diesen z. B. zwischen Engeln in Via dei Servi 72, einen Bischof in Via Doria Nr. 13 neben S. Matteo, den hl. Onofrius innerhalb einer allegorischen Wappendarstellung in Piazzetta S. Sepolcro (an dem Pal. Grillo-Serra). Eine weit bessere Lösung war schon die Anbringung der Anbetung der hl. drei Könige, deren munterer Reiterzug eine beliebige Breitenentfaltung ermöglichte, so auf dem entzückend feinen Relief in Via Orefici (Abb. 22, das man mit Giovanni in Zusammenhang setzen wollte, das aber entschieden älter ist), auf einem der Trachten halber schon genannten im Hofe des Hauses Via Canneto il Lungo 31 (viel weniger fein) und einem schönen, ehemals über dem Portal, jetzt auf dem Treppenabsatz des Palazzo Gavotti (Piazzetta Garibaldi) eingemauerten Relief. Auf das lieblichste



Abb. 28. Sopraporte mit der Verkündigung, auf Piazzetta S. Sepolcro.

ließen sich auf dem oblongen Felde die Figuren der Verkündigung darstellen. Eine Vase mit ganz ins Ornamentale übergehenden Lilien und der Jungfrau zierliches Betpult trennt die beiden knienden Gestalten; bisweilen ist noch ein prächtiger Stuhl hinter Maria hinzugefügt. Den äußeren Abschluß bilden beiderseits Wappenschilde. In dieser Art findet man ein feinstes Flachrelief an dem Hause Salita S. Niccolosio 17, ähnliche aber in der Ausführung an das erste nicht heranreichende Exemplare auf der Piazzetta S. Sepolcro 14 (Abb. 28), in Via del Campo 11, bei der Anunziata di Portoria und gegenüber von S. Pancrazio.

Giovanni Gaggini hat nun, sofern wir nach datierten Werken urteilen dürfen, mit seinem Portal des Palazzo Doria-Quartara-Gnecco (Abb. 26) in bezug auf die ganze Anlage die Neuerung geschaffen, daß das Ornament, feinstes Rankenwerk, in dem häufig Putten herumklettern, gleichmäßig Türpfosten wie Balken umzieht, und ein äußerer Rahmen dieses ornamentale Band mit dem Sopraportenrelief verbindet. Der Türblende geben ein gedrehter Rundstab und Konsolen mit kauernden Figürchen ein abwechselungsreiches Profil, für die Sopraporte wird der Drachenkampf des hl. Georg zum vorherrschenden Gegenstand. Von solchen Georgsportalen ist eine

außerordentlich große Anzahl erhalten, welche sich auf die Zeit von 1450—1530 verteilen. Die ältesten, welche Giovannis beglaubigten Werken ähnlich sind, zeigen einen landschaftlichen Hintergrund, in dem die Prinzessin und eine zahlreiche Zuschauerschaft sichtbar wird, zu Seiten aber antikische Kriegergestalten mit den großen Wappenschilden. In diesen Reliefs wird also der Versuch einer naturalistischen Gestaltung der Szene gemacht. Von dieser Art sind die Sopraporten am Vico degl'Indoratori 2 und Vico Torre di S. Luca 6. Bald überwuchert das im Relief denn doch immer nur sehr beschränkt darstellbare landschaftliche Detail, wie in einer Sopraporte in via Luccoli 14, und als Reaktion dagegen tritt die völlig ornamentale Auffassung ein. Georg, im Verhältnisse größer gebildet, wird von Wappen flankiert, die bisweilen von Genien gehalten werden, bisweilen von reichen Helmen bekrönt sind, deren Federn endlich noch für die kleine kniende Prinzessin eine zierliche Konsole bilden. Diesen letzteren Typus zeigt das Portal des Palazzo Doria-Danovaro (Piazza S. Matteo 19, Abb. 29), das gewiß um einige Jahrzehnte jünger ist als dasjenige des Palazzo Doria-Quartara (Piazza S. Matteo 14). Auch gehört es nicht, wie Cervetto will, dem Giovanni Gaggini an, dessen Werkstatt aber steht das Exemplar des mehrfach genannten Palazzo Grillo-Serra in Vicolo Mele 6 sehr nahe; auf Piazza Pellicceria 5 findet man die zierlichste Weinrankeneinfassung des Türstockes, im Chiostro delle Vigne den knienden Stifter neben seinem hl. Patron. Ein genaues Verzeichnis all der roheren, feineren und feinsten Reliefs dieser Art kann man in dem Werke Cervettos finden, wir müssen uns hier darauf beschränken, die Typen festzustellen, die sich all den Exemplaren des Palazzo Bianco, der Akademie, der Palazzi Giustiniani, de Franchi, der Via Canneto il Lungo 67a, Via della Posta vecchia 12, in Cornigliano und Levanto entnehmen lassen. Mit den späteren Georgreliefs, wie zum Beispiel dem schönen Exemplar an der Piazzetta dell'Amica (Abb. 30), gelangen wir schon in unmittelbare Nähe des feinsinnigen Künstlers, der für die genuesische Skulptur das Cinquecento einleitet: Pace Gaggini. Mädchenhaft gebildete Engel mit Spruchbändern erheben sich über den Wappenschilden und das große Monogramm Christi strahlt über dem Haupte seines Glaubenszeugen.



Abb. 29. Art der Gaggini, Portal des Palazzo Doria-Danovaro, Piazza S. Matteo.

Neben Georg haben auch andere Heilige gelegentlich auf den Sopraporten

sich noch behauptet. So der andere Schutzpatron Genuas Johannes Baptista vor landschaftlichem Grunde oder zwischen Wappen mit Engeln (drei Exemplare im Palazzo Bianco), der hl. Dominikus (auf einem Pietranerarelief, das jetzt unter des Lorenzo Fazolo Fresko in S. Maria di Castello angebracht ist), der hl. Lukas schreibend zwischen Grottesken (Palazzo Bianco), die Madonna mit dem Kinde zwischen Ranken sitzend (Salita di Ripalta 4), oder auf dem Throne zwischen Wappen (Palazzo Bianco); häufig sind Engel nach lombardischer Art, große Mädchengestalten in wallenden Gewändern, die ein Medaillon mit dem Bilde der Madonna halten, Vico Squarciafico 2B), oder das Monogramm Christi bekrönen (Johannes Baptista und ein schreibender Mönch hinzugefügt auf dem Exemplar der Academia Ligustica). Endlich zu Beginn des 16. Jahrhunderts erobern sich auch mythologische Gestalten die Stelle am Architrav, so Ceres mit dem Füllhorn, umgeben von Putten und üppigsten Fruchtkränzen auf einer schönen Sopraporte, die jetzt im Inneren des Palazzo Giustiniani eingemauert ist. Den feinsten lombardischen Arbeiten ist das Portal in Vico Torre di S. Luca 6 ebenbürtig; zwei schreitende Engel stützen das Monogramm Christi, jugendliche Krieger mit großen Wappenschilden halten zu Seiten Wacht, zierliche Statuetten von Tugenden flankieren in besonderen kleinen Tabernakeln das Relief. Als Material für all diese Portale diente entweder weißer Marmor oder noch häufiger Pietra nera di Promontorio, der fettglänzende schwarze Stein, der in Genuas nächster Nähe gebrochen wird.

Leider läßt sich eine einigermaßen begründete Verbindung zwischen den erhaltenen Werken und den zahlreichen aus den Dokumenten bekannten Künstlerpersönlichkeiten nur in den seltensten Fällen herstellen.

Gaspare della Scala da Carona lernen wir in dem prächtigen Portal der Via S. Bernardo kennen, das jetzt in den Laden eines Wursthändlers führt (1494), von seinem Sohne Pietro haben wir ein Portal in S. Maria degli Angeli in Voltri, ferner eine Tür, welche in die neue Kirche dell'Immaculata in via Asserotti gebracht wurde, und man glaubt ihm das Lünettenrelief der Stigmatisation des hl. Franz neben der Annunziata di Portoria (datiert 1488) zuweisen zu dürfen.

Pietro Sormano da Osteno nennt sich in einem prächtigen Tabernakel von 1480 in Prà bei Voltri. Die Assunta ist umgeben von den vier Evangelisten, dem Täufer und der Magdalena. Zahlreiche Skulpturfragmente im Vestibül und Treppenhaus des Palazzo Bianco, ein Altartabernakel im Klosterhof des Santuario del Monte, Aufsatzstücke mit Halbfiguren von Heiligen in S. Fruttuoso, S. Maria della Cella in Sampierdarena (Hof) und sonst verstreut deuten wieder auf eine andere gemeinsame Werkstatt. Ueber dem Seitenportal der Madonna delle Vigne stehen drei Statuen des Padre eterno, der hl. Georg und Lorenz, wahrscheinlich Reste der Arbeiten, welche Giovanni Donato da Maroggia im Jahre 1475 für die später zerstörte Sebastianskapelle geschaffen hat. Sie zeigen noch im allgemeinen den Stil des Domenico Gaggini.

Inzwischen aber hatte Michele d'Aria schon einen gewaltigen Schritt über die ängstlich befangene Manier des Meisters der Kapelle S. Giovanni

Battista hinausgetan. Aus der Val d'Intelvi bei Como waren die drei Brüder Michele, Giovanni und Bonino d'Aria gekommen. Und auf eigentümliche Weise verketteten sich Talent und Schicksal. Gerade in den ersten Jahren des Auftretens Micheles kam es den Prokuratoren der 1446 konstituierten Banca di S. Giorgio in den Sinn, diejenigen ihrer Mitglieder, die in aufopferungsvollem Patriotismus dem Vaterlande große Dienste erwiesen hatten, durch lebensgroße Porträtstatuen zu ehren. Die Halle des Palazzo di S. Giorgio sollte auf diese Weise einen Schmuck erhalten, der als Ausdruck des berechtigten Stolzes freier Bürger dem wahren Verdienste seine Krone reichen und dem Ehrgeizigen ein Ansporn zu gemeinnützigem Wirken sein konnte. In dem Salone del Capitano del popolo finden sich heute mit anderen die vier von Michele geschaffenen Statuen vereinigt. Zuerst löste die Bank eine Ehrenschuld an Francesco Vivaldi, der 1371 neunzig seiner



Abb. 30. Sopraporte mit dem hl. Georg, auf Piazzetta dell' Amica.

Staatsschuldentitel als Grundlage eines Schuldentilgungsfonds dem Gemeinwesen geschenkt hatte, indem sie 1466 dessen Standbild zur Aufstellung brachte auf einem Sockel, den zu bemalen sich Francesco da Pavia 1467 verpflichtete. Der Greis sitzt in einem Lehnstuhl, mit dem klugen feingeschnittenen Kopfe sich zu dem Beschauer vorneigend, scharf denselben anblickend und die auf einem breiten Bande stehenden Worte weisend: „Ad me respicite et curate quae pacta sunt.“ Mahnende und ermunternde Inschriften, sich großer Vorfahren würdig zu erweisen, auf diese Weise an die Lebenden zu richten, kam mit dieser Statue in Gebrauch. Man könnte wohl annehmen, daß man ursprünglich nicht den festen Plan hatte, solche Statuen in großer Zahl herstellen zu lassen, denn Francesco Vivaldi ist durchaus als ein Ganzes für sich allein zu wirken bestimmt, gewissermaßen als Repräsentant des kaufmännischen Patriotismus, der dauernd über den Versammlungen späterer Generationen als Erhalter des alten hohen Geistes walten soll. Man hat auch erst sieben Jahre später dem Michele den Auftrag gegeben, eine zweite Statue zu schaffen. Es galt den Luciano Spinola zu ehren. Auch er war schon längst gestorben und sein Verdienst datierte aus dem Jahre 1411. Mit großer Kunst

verstand der Meister seine Aufgabe zu lösen. Schlicht, dabei aber doch belebt und kraftvoll steht diese Gestalt mit dem individuellen Kopfe ruhig da, geschickt halten beide Hände, die eine ein wenig erhoben, die andere ein wenig gesenkt, das Schriftband: „discite a me utilitati publice inservire.“ Das Standbild des Domenico Pastino da Rapallo (Abb. 31) wurde nun schon direkt als Gegenstück zum Spinola im Jahre 1475 bestellt. Aeußerlich diesem sehr ähnlich, übertrifft es ihn noch an Weichheit der Behandlung und Grazie, so daß man es wohl das Meisterstück Micheles nennen möchte. Die Inschrift lautet: „Ciaschuno studii fare simile servicii ala sua patria“. Sein letztes Standbild, das des Ambrogio di Negro, Kommissärs von Korsika, konnte der Meister 1490 schon nach dem Leben gestalten. So gibt uns auch dieses allein den Schlüssel zu einer Beurteilung Micheles als Porträtisten: schlicht und würdig, monumental, ohne jeden gesuchten Effekt. Diese Statue steht jetzt auf einer Marmorkonsole mit einem entzückenden, auf einem Wappen reitenden Putto von feinster Arbeit (Pace Gaggini?). Um 1490 schuf Michele auch die Sopraporte mit dem hl. Georg über der nach einem seitlichen Saale führenden Tür. In derselben hat der Künstler die monumental statuarische Auffassung mit den beiden wappenhaltenden Kriegern in antikischer Tracht, wie sie Giovanni Gaggini geprägt hatte, aufgenommen. Sein Werk wirkt aber ruhiger als das des Vorgängers, da alle Zuschauer der Szene sowie landschaftliche Details wegblieben.



Abb. 31. Michele d'Aria, Statue des Domenico Pastino da Rapallo, Palazzo di S. Giorgio.

Lernen wir auch Micheles Kunst im Palazzo di S. Giorgio am besten kennen, so sind doch noch andere Werke seiner Hand erhalten. Von seiner Tätigkeit als Baumeister am Dom seit 1489 hörten wir schon. Die Tondi mit den Halbfiguren der Evangelisten in der Capella di S. Giovanni Battista werden ihm bisweilen zugeschrieben, wogegen andere dieselben für Jugendarbeiten des Pace Gaggini halten. In der zerstörten Kirche S. Domenico war der Meister für die Spinola tätig. Es dürfte demnach die Vermutung nicht zu gewagt sein, in ihm den Schöpfer des großartigen Grabmals zu sehen, das in S. Domenico dem Francesco Spinola (gestorben 1442) errichtet wurde. Die Bewohner des durch seine heldenmütige Verteidigung von der Gefahr einer Eroberung durch die Arragonesen befreiten Gaëta schenkten der Republik Genua den schönen antiken Sarkophag (s. o. Abb. 1) mit dem Hochrelief eines Bachuszuges, als Behälter der Gebeine des Feldherrn; über demselben befand sich die Reiterstatue Francescos vor einem von zwei Engeln auseinandergeschlagenen Vorhange, der in schweren Falten von einem vorspringen-

den Baldachin niederwallt (Abb. 32). Ruhe und geschlossene Kraft zeichnen auch dieses Standbild aus, das von dem Sarkophag getrennt aus S. Domenico zuerst in den Dogenpalast und endlich zur bleibenden Erinnerung in das Vestibül des Palazzo Spinola auf Piazza Pellicceria gelangte. Alizeri und Cervetto vermuten in Giovanni Gaggini den Schöpfer des Reiterbildes, stilistische Merkmale weisen aber viel eher auf Michele d'Aria. Und noch eine zweite Vermutung drängt sich hier vor. Die Spinola besaßen im 15. Jahrhundert und noch lange darüber hinaus den vielfach umgebauten Palast, der die Piazza Fontane marose gegen Via Carlo Felice hin abschließt (jetzt Pal. della Casa). Keinem unter allen bekannten Künstlern stehen die fünf Statuen in den Nischen an der Fassade so nahe, wie dem Michele d'Aria. Oberto, der Capitano del Popolo von 1240, sein Sohn Corrado, Capitano del Popolo von 1296, der mächtige Opizzino, eine Frau der Familie Calvot und endlich der Gründer des Palastes, Jacopo Spinola, erscheinen als würdige Seitenstücke zu den Statuen des Palazzo di S. Giorgio, zu denen in Haltung, Gewandung und Auffassung die schlagendsten Analogien vorhanden sind. Ist aber unsere Vermutung richtig, dann läßt sich erkennen, daß schon die Zeitgenossen ebenso wie wir heute in Michele den in der Großplastik erfahrensten Bildhauer, den Genua in der zweiten Hälfte des Quattrocento besaß, erblickten. Zahlreiche Aufträge riefen den Künstler auch in die Umgegend. In der Certosa di Rivarolo (Polcevera) schuf er zusammen mit seinem Bruder Giovanni das Grabmal des Lazzaro Doria, in Savona schuf er das in der Capella Sixtina wohlerhaltene Grabmal der Eltern Sixtus IV., Leonardo della Rovere und Lucchina di Monleoni, in dem er die Monumentalität florentinischer Grabmäler zum Vorbilde nehmend, jene spielende Pracht zugunsten der Ruhe und Einheitlichkeit mit großer Weisheit eindämmte. Von dem 1490 bestellten Grabmal des Antonio Sansone in S. Domenico zu Savona haben sich nur Reste erhalten, auch zwei große Prachtgräber der Brüder Agostino und Giovanni Adorno in S. Girolamo in Quarto, die 1497 bei Michele bestellt wurden, sind verschwunden, und nur in dem Altarpaliotto der Kirche der Olivetani, auf dem wir zwischen Efeulaub in Nischen Justitia, Caritas, Prudentia und Temperantia thronen sehen,



Abb. 32. Grabmal des Francesco Spinola, Hof des Palazzo Spinola, Piazza Pellicceria.

hat sich ein bedeutungsvolles Bruchstück derselben erhalten. Wir können danach schließen, daß Michele in dem Sarkophag mit Tugenden dem Muster des Fieschigrabmals im Dom folgte und daß Giovanni Gaggini und Michele d'Aria einen Typus des Grabmals feststellten, dem die Prunkgräber der Dogen des 16. Jahrhunderts folgten, die ja bis auf geringe Reste in den Parteikämpfen der Folgezeit alle vernichtet worden sind. Micheles Kunst lag in dem Statuarischen, für die dekorativen Teile an den Grabmälern und dergleichen hatte er zahlreiche Gehilfen, von denen einer, Girolamo da Viscardo, auch über Genuas Grenzen hinaus solchen Ruhm erwarb, daß Ludwig XII. ihn mit der Ausführung des Grabmals seiner Eltern in der Königsgruft von S. Denis beauftragte (1507). Auch in Spanien war er tätig.



Abb. 33. Matteo Civitali, Adam, Cap. S. Giovanni, Dom.

Wir treten damit in jene Epoche ein, in der die lombardisch-genuesische Kunst in Spanien und Frankreich so sehr an Boden gewann, daß nicht mehr den heimischen Kirchen und Palästen, sondern den Residenzen und Grabstätten auswärtiger Könige und Höflinge die beste und mühevollste Arbeit der Künstler galt. Die große Vereinfachung der Hochrenaissance, welche um die gleiche Zeit in Florenz einsetzt, konnte nur der Italiener ganz begreifen und schätzen, das bunte Vielerlei des Dekorativen aber und die fabelhafte Delikatesse der technischen Ausführung entzückten auch den noch unausgebildeteren Geschmack der Nachbarvölker. So vollzieht sich in dem letzten Jahrzehnt des Quattrocento vor unseren Augen ein sehr merkwürdiges Schauspiel. Während Franzosen und Spanier die lombardischen Künstler mit Aufträgen überhäufen, rufen genuesische Adelige toskanische Meister zur Vollendung der von Lombarden begonnenen Kapelle des Täufers herbei. Diese hatte im sechsten und siebenten Jahrzehnt des Quattrocento schon ihren malerischen Schmuck erhalten. Auf Betreiben des kunstsinnigen Kaufherrn Accellino Salvago (Abb. 37) ward die Arbeit daran 1492 von neuem aufgenommen. Man ordnete einen Umbau des ganzen Innenraumes an, an dessen Ausführung auch Michele und Giovanni d'Aria sich beteiligten. Matteo Civitali von Lucca (1436—1501) aber erhielt den Auftrag, lebensgroße Statuen für die Kapelle zu schaffen, deren Auswahl sich aus der Beziehung auf den Täufer bestimmte. Der Sündenfall der Menschheit, verkörpert in den Ureltern Adam und Eva, die Prophezeiung der Erlösung, gegeben durch zwei Propheten Isaias und Habakuk, die Eltern des Santo precursore, endlich er selbst hinweisend auf das Christkind, das von der Mutter Arme herab sich den Menschen huldvoll zuwendet — dies war ungefähr das Programm, das dem Künstler gegeben wurde. Wie weit es Civitali gelungen ist, Verzweiflung über die Sünde in Adam (Abb. 33), betroffene Scheu in

Eva (Abb. 34) auszudrücken, läßt sich heute nur ahnen, da falsche Prüderie diese Gestalten mit abscheulichen Gipsgewändern verunziert hat — ein für Italien seltener Fall! Zacharias inmitten seiner Amtsübung plötzlich verstummt und nun mit weitaufgerissenen Augen wie erstarrt die Weissagung empfangend, wurde 1689 von einer Bombe so beschädigt, daß Schiaffino 1719 beide Unterarme und Hände neu anfügen mußte. Vielleicht waren sie ursprünglich abwechselungsvoller. Eine außerordentlich schöne Gestalt ist Elisabeth, in weitem Mantel, ganz in sich versunken, von größter Würde (Abb. 33). Der Prophet Habakuk, gleichsam ausblickend mit vorgebeugtem Oberkörper, ist als greiser Anachoret dargestellt, eine merkwürdige, fesselnde Gestalt. Unbedeutender, durch die Bomben von 1689 stark beschädigt, der Tradition nach schon unter Mithilfe von Stagio Stagi ausgeführt, ist der Orientale, dessen Inschrift verloren ging und den man zuerst Abraham nannte, richtiger aber als Isaias bezeichnet (Abb. 34). Die drei Buchstaben OML an der Statue deutet man: Opus Mathei Lucensis. Diese sechs Statuen beschäftigten Civitali wahrscheinlich bis zu seinem Tode. Nahm ihn ja auch noch eine zweite große Aufgabe in Anspruch, ein Standbild des hl. Georg, das die Bank von S. Giorgio für einen öffentlichen Platz in Savona 1493 bestellte (auf Empfehlung des Accellino Salvago, dessen dem Civitali zugeschriebenes Reliefbildnis sich in der Sammlung Hainauer in Berlin befindet) und im Jahre 1500 bezahlte. Bei Civitalis Tode am 12. September 1501 war der Schmuck der Cappella S. Giovanni Battista unvollendet. Es erging daher der Auftrag der Prioren an den Florentiner Andrea Sansovino (1460—1529), die zwei fehlenden Statuen des Täufers und der Madonna zu machen (1502). Dieselben scheinen 1504—5 zur Aufstellung gekommen zu sein. Und diese beiden rechtfertigten wohl den großen Ruf der florentinischen Skulptur. Es sind vielleicht mit Ausnahme von Luca Cambiasos Prudenzia im Dom (siehe unten), die schönsten Statuen, die Genua besitzt, der Täufer, der ruhig und zuversichtlich sein Haupt der Madonna zuwendet, die in holder Grazie mit dem Christkinde aus der Nische vortritt (Abb. 35). Intimen

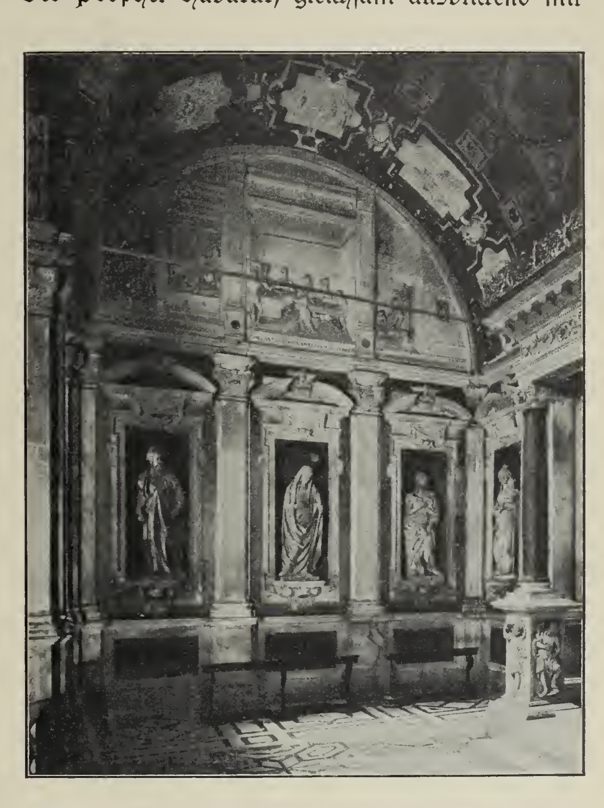


Abb. 34. Linke Seitenwand der Kapelle Johannes des Täufers im Dom.

Zauber vereinigen diese Werke mit dem großen Zug, der das Cinquecento ankündigt.

Aber nicht nur in der Großplastik erwuchs den Lombarden die erfolgreiche Konkurrenz der Toskaner, sondern gelegentlich wurden auch dekorative Arbeiten florentinischen Künstlern übertragen. Ein ganz besonders feines Stück ziert die Kirche S. Stefano. Dort stiftete der Kardinal Lorenzo Fieschi die Cantoria und gab sie dem Donato Benti da Pietrasanta und Benedetto di Bartolomeo da Firenze in Auftrag (1499). Die Inschrift lautet: Laurentii Flisci jussu et aere Donatus Benci et Benedictus florentini divo Stephano Prothomartiri Christi sculpsere anno a Natali dominica 1499. Donato kennen wir noch aus einem bezeichneten Werke im Dom von Pietrasanta (von 1508), er leistete bei Marmorlieferungen noch zwischen 1536—37 dem Michelangelo Dienste. Benedetto da Rovezzano (1474—1554) aber ist aus seinen dekorativen Arbeiten in Florenz zur Genüge bekannt. Füllhörner und Wappen schmücken den Fuß, neun Konsolen tragen sodann die Brüstung, deren mittlerer Teil ein wenig vorspringt. Der Breite nach ist dieselbe in acht Felder geteilt, deren seitliche Wappen, deren vier mittlere aber sehr reizvolle Figuren tragen: den König David mit der Harfe, den Jubal, der als Erfinder der Musik galt, den Orpheus und Apollo. Alle Gestalten sind in sehr hohem Relief zierlich gearbeitet.

Wie in ganz Italien, so meldete sich auch in Ligurien schon frühzeitig die Vorliebe für die glasierten Tonreliefs, die aus der Werkstatt der Familie della Robbia in Florenz hervorgingen. Einen großen glasierten Altar von Andrea mit der Krönung Mariä und den Aposteln erhielt Spezia, einen sehr feinen Altar mit dem hl. Hieronymus und drei Szenen aus dessen Legende auf der Predella der Dom von Sarzana, Genua aber einige feine Madonnenreliefs von Luca. Eines sahen wir schon (jetzt dessen Kopie) im Hof des Palazzo Grillo-Serra-Podestà (Abb. 23*), von der das Kind anbetenden knienden Maria, über der segnend mit Engeln Gottvater erscheint, besitzt der Palazzo Bianco und die Kirche della Consolazione je ein Exemplar, letzteres mit zierlichen Vergoldungen.

Während so toskanische Werke Genua schmückten, hatten zwei Lombarden begonnen, sich hervorzutun, bis ihre Werkstatt als die bedeutendste in Genua gelten konnte: es waren Antonio della Porta genannt Tamagnini (bedeutet so viel wie Knirps), und sein Neffe Pace Gaggini, Sohn eines Maestro Beltramo. Beider Anfänge liegen in den Arbeiten an der Fassade der Certosa von Pavia. Diese wurde seit 1474 unter des G. Ant. Amadeo und der Brüder Mantegazza Oberleitung geschaffen. Als Pace 1493 daran zu arbeiten begann, war der Sockel schon fertig und er scheint insbesondere an den Umrahmungen und Giebeln der Fenster tätig gewesen zu sein. Es ist eine sehr ansprechende Vermutung, daß beide Meister im Verlaufe der Bautätigkeit an der Kapelle des Täufers im Dom von Genua nach dieser Stadt berufen wurden. Nach Cervetto hätten wir in den beiden großen Lünettenreliefs, welche die Seitenwände der Kapelle nach oben zu bedecken,

*) Von dieser Madonna befindet sich ein zweites Exemplar im Bargello zu Florenz, keineswegs so gut erhalten wie das genuesische, das vor wenigen Jahren erst verkauft und durch eine Kopie ersetzt wurde.

Arbeiten Paces. Dieselben sind laut Inschrift 1496 unter den Prioren Francesco Comellin und Antonio Sauli vollendet worden. Gegen die bisherige Zuschreibung an Matteo Civitali spricht der lombardische Charakter der Reliefs. Mehr läßt sich wohl einstweilen mit Sicherheit nicht sagen. Die rechte Lünette enthält den Auszug des von einem Engel geführten kleinen Johannes in die Wüste, die Taufe Christi und die Predigt vor dem Volk; die linke die Enthauptung des Heiligen, das Gastmahl des Herodes und die Bestattung des Leichnams (Abb. 34). Die Architekturen sind schön und sehr geräumig im Verhältnis zu den kleinen Figuren, die mehr nebeneinander als kompositionell verbunden sind. Beide Reliefs sind Produkte einer mäßigen Begabung. Entschieden reizvoller, besonders auch in der weichen technischen Behandlung weit vorgeschritten über die dürftige, harte Formengebung der Lünetten, sind die beiden Tabernakel, welche aus der Capella Comellini in die neue Kirche S. Teodoro herübergerettet worden sind. Sie wurden 1501 dem Antonio und seinem Neffen in Auftrag gegeben mit der Bedingung, daß sie 1502 schon fertig seien. Aus dem Umstande, daß um die gleiche Zeit Tamagnini auswärts beschäftigt war, darf man mit Recht schließen, Pace habe diese feinen Arbeiten allein gemacht. Es waren Grabmäler mit Erinnerungstafeln. Das eine der Tabernakel enthält in der Mitte die Geburt Christi, kompositionell noch an Darstellungen des 15. Jahrhunderts erinnernd, aber schon harmonischer und freier gestaltet; darüber auf schmalem Streifen die Anbetung der Könige. Sehr glücklich sind diese feinen Reliefs dem dekorativen Ganzen eingeordnet. Ueberaus schön ist das zweite Grabrelief. Neben der Platte, welche ehemals die Inschrift trug, stehen trauernde Putten. Darüber findet sich die Szene, wie die Frauen zum Grabe Christi kommen und ein Engel die Staunenden empfängt. Ganz oben sehen wir den Erlöser siegreich, durch seinen Glanz die Wächter blendend, aus dem Grabe emporsteigen. Aus der Comellinikapelle stammen gewiß auch noch zwei dekorative Reliefs mit Rankenwerk und Putten, die jetzt nahe der linken Eingangstüre von S. Teodoro angebracht worden sind.



Abb. 35. Andrea Sansovino, Cap. S. Giovanni, Dom.

Von Tamagnini wissen wir, daß er schon 1491 an der Certosa von Pavia tätig gewesen ist, wo fünf Prophetenköpfe an der Fassade von ihm sein sollen. 1499—1500 war der Künstler in Brescia und machte die sechs Kaiserbüsten der Westseite an der von Tomaso Formentone erbauten Loggia. 1504 erscheint er wieder in Genua, wo Lorenzo Cattaneo ihn beauftragte, das Portal seines Palastes auf Piazza Cattaneo zu machen (Abb. 36). Von diesem und ähnlichen Arbeiten werden wir gleich zu sprechen haben. Gemeinsam mit seinem Neffen war Tamagnino an der

Ausschmückung der Klosterhöfe der Certosa von Rivarolo tätig. Während er sich aber in dekorativen Arbeiten mehr auf Pace verließ, bewährte er sein persönliches Können in einigen Porträts, welche allein seinen Namen dauernd der Nachwelt erhalten werden. Das früheste uns bekannte ist zugleich sein Meisterwerk: die Büste des Accellino Salvago (1500 datiert), welche vom Marchese Serra in Nervi der Kaiserin Friedrich zum Geschenke gemacht, nach deren Tode ins Kaiser-Friedrich-



Abb. 36. Antonio della Porta-Tamagnini, Portal des Palazzo Grillo-Cataneo, Piazza Cataneo.

Museum zu Berlin gelangt ist (Abb. 37). Ueber ihren Wert mag man Justis Aufsatz nachlesen. Es liegt eine staunenswerte Kraft der individuellen Charakteristik in dem Kopfe, wogegen der zu lange Hals und die abfallenden Schultern gewisse Mängel im organischen Aufbau verraten, die viel stärker in den von Tamagnino geschaffenen Statuen des Palazzo di S. Giorgio zum Vorschein kommen. Von 1508 auf 1509 hat der Künstler die Ehrenmäler des Luciano Grimaldi (der im Alter von 93 Jahren schon 1479 gestorben war) und des Antonio Doria geschaffen. Bei beiden ist das von Michele d'Aria geschaffene Schema der Standfigur noch beibehalten. Die Gestalten sind aber recht schwach,

lebensvoll nur der Kopf. Und auch dieser erreicht hier, da ein direktes Modellstudium nicht möglich war, keineswegs die Lebendigkeit, welche die Büste Salvagos auszeichnet.

Weit besser hat Pace Gaggini sich im Palazzo di S. Giorgio bewährt. Sein Gönner Francesco Lomellin, dem noch zu Lebzeiten trotz eigenen Widerstrebens die Huldigung einer Bildnisstatue gezollt wurde, hat wohl selbst Pace zu



Abb. 37. Antonio della Porta, gen. Tamagnini, Büste des Acellino Salvago, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

deren Anfertigung vorgeschlagen. Die Sitzstatue, die 1509 beendet ward, zeigt, verglichen mit ihrem Pendant, dem Francesco Vivaldi des Michele d'Aria, den großen Schritt, den die Plastik in etwas über vierzig Jahren getan hatte (Abb. 38). Breit sitzt Lomellin in seinem Lehnstuhl, wie einer, der gewohnt ist, durch sein Wort und seinen materiellen Einfluß seinen Willen zur Geltung zu bringen. An diesem Werke hat der Künstler stolz seinen Namen genannt: Paces Gazinus Bissonius faciebat 1509.

In Genua waren beide Künstler in Beziehung zu französischen Großen ge-

kommen. Für das Schloß von Gaillon hatte der Erzbischof von Rouen 1506 einen großen Brunnen in Genua bestellt bei Antonio della Porta, Pace Gaggini und Agostino Solario. Von demselben hat sich wenigstens eine Zeichnung erhalten. Aus dem achtseitigen Becken erhob sich, von Karyatiden getragen, eine runde Schale, über dieser wieder eine kleinere und ganz oben stand Johannes der Täufer. Der Anteil der einzelnen Künstler läßt sich hier mit Sicherheit nicht mehr bestimmen. Auch muß es ungewiß bleiben, ob ein von König Ludwig XII. bei Pace 1507 bestellter Altar mit dem in der Abtei von Fécamp erhaltenen identisch sein kann; ganz sicher ist nur das Grabmal des Raoul de Lannoy und der Jeanne de Pois in Folleville von Tamagnini und Pace 1507 ausgeführt worden. Könnten die Porträts der liegenden Gatten vornehmlich von Tamagnini geschaffen sein, so fällt Pace gewiß die Vorderwand mit den Putten und Wappen zu. Die ganze Wandverkleidung ist französische Arbeit. 1513 kehrten die beiden Meister wieder in die Certosa von Pavia zurück und machten das große Tabernakel in cornu epistolae, das im Gesamtaufbau nicht besonders glücklich, im Dekorativen und Figürlichen etwas überladen ist. Von Tamagnini wissen wir nach diesem Jahre nichts mehr. Pace Gaggini aber scheint beständig in Genua ansässig gewesen zu sein bis zum Jahre 1521, wo er wahrscheinlich nach Spanien ging, um das in Genua schon größtenteils gearbeitete Grabmal der Contessa de Ribera in der Kirche der Universität zu Sevilla aufzustellen.

Kurz zuvor hatte Antonio Maria d'Aprile, der Sohn des Pietro, eines Unternehmers in großem Stile, das Grabmal des Don Pedro Enriquez de Ribera in der Certosa von Sevilla vollendet (1520), 1526 schuf er zusammen mit Pier Angelo della Scala das Grabmal des Bischofs von Avila für Toledo. Ganz Spanien war entzückt über die Geschicklichkeit der lombardo-genuesischen Meister. Antonio Maria wurde mit Aufträgen überhäuft, bei deren Ausführung er von Bernardino Gaggini unterstützt wurde. Den Hochaltar der Franziskanerkirche in Sevilla, jetzt in S. Lorenzo bei S. Jago di Compostella (1526—1532), Grabmäler im Dom und in der Universitätskirche von Sevilla, das Portal der Casa di Pilato, ebenda zwei Brunnen, ein Portal für die Bibliothek des Fernan Colon, endlich wichtige Teile der Ausschmückung des Alcazar gehen auf ihn und seine Genossen zurück. Für Ligurien scheinen diese beiden fruchtbaren Meister nur wenig gearbeitet zu haben. Antonio Maria führte zusammen mit Giovanni Battista Molinari die Kanzel des Doms von Savona aus (1521). Dieser Molinari, ebenfalls lombardischer Abstammung, war ganz in Savona ansässig und hatte dort schon das marmorne Prachtkreuz des Doms geschaffen (1499).

Es ist fast unmöglich, die lombardischen Bildner, von denen noch sichere Werke in Ligurien vorhanden sind, alle nur zu nennen, so groß ist ihre Zahl. Da an einer Arbeit häufig mehrere zugleich tätig waren und Bestellungen an den kommerziellen Leiter einer Genossenschaft oder Firma gingen, der persönlich bisweilen recht wenig mit dem Meißel daran gearbeitet haben mag, so ist es auch beinahe unmöglich, die wahren Verdienste der einzelnen, dem Namen nach uns bekannten Künstler abzumessen. Dazu kommt, daß größte Geschicklichkeit im Technischen fast alle, wahrhaft geniale Begabung aber keiner von allen besaß. Nur

einige umfangreichere Werke seien genannt. Wahrhaft bezaubernd ist der mit seiner alten Bemalung wohlerhaltene Marmoraltar aus S. Maria della Pace im Palazzo Bianco, auf dem die Assunta zwischen Engeln und umgeben von den Heiligen Ludwig, Franz, Johannes Baptista und Anton von Padua dargestellt ist. Die Gestalten scheinen mehr graziös zu schweben als zu stehen. Sehr bemerkenswert ist ebenda der viel ältere Marmoraltar von 1456 mit der thronenden Madonna im Mittelfelde.

Romerio da Campione machte 1508 die Altarnische in S. Maria di Castello, welche später den malerischen Schmuck von Pier Francesco Sacchi erhielt. Pier Angelo da Carona verfertigte 1527 die Kanzel des Doms von Genua. Die vier großen Chorfenster ebenda hat Giovanni Antonio d'Aprile († 1527) begonnen und Antonio Maria d'Aprile zu Ende geführt. In den letzteren Werken macht sich im Gegensatze zu den überwuchernden dekorativen Details ein Streben nach Vereinfachung geltend, das vielleicht in toskanischen Anregungen seinen Ursprung hatte. Es trat ein Moment ein, wo es den Anschein hatte, als wollte sich der naiv heitere, von Manier noch freie lombardische Figurenstil mit einer schlicht veredelten und in den Verhältnissen zierlich feinen Architektur vermählen. Kein schöneres Beispiel bewahrt Genua aus dieser Zeit, als das Doppelportal der Annunziata di Portoria, das von Künstlern der Familie Piuma um 1521 ausgeführt wurde.



Abb. 38. Pace Gaggini, Statue des Francesco Lomellini. Pal. di S. Giorgio.

Die einzige lückenlose Folge von Typen ist auch für diese Epoche in den Portalen zu suchen. Hatte man ihnen früher eine gleichmäßige dekorative Umrahmung gegeben, so machte sich jetzt ein erhöhtes Gefühl für das Organische geltend. Die stützenden Pilaster konnten nicht das gleiche Ornament behalten wie der lastende Architrav; zierliche, aus Vasen aufsteigende Ranken, oder Kandelaber, reich von Putten belebt, begleiten die aufsteigende Linie der vertikalen Stützen; ein Palmettenfries, Medaillons oder Wappen umsäumend, zieht sich am Querbalken hin. Einen oberen Abschluß des Ganzen gibt aber ein über dem Reliefbilde vorkragendes Gesimse. Von dieser Art sind die beiden historisch wie künstlerisch gleich interessanten Triumphportale, von den d'Oria (Abb. 2) und Spinola errichtet, in Via David Chiossone und Via della Posta Vecchia. Kentauren, von Amoretten gezähmt, ziehen den Ruhmeswagen, auf dem das Wappen des Gefeierten, von Kriegern bewacht, prangt. Ein Zug von Reisigen zu Fuß und zu Pferde folgt nach. Beide Prachtstücke hat man dem Pace Gaggini zugeschrieben und in die Zeit von 1514 bis 1521 verlegt. Die über des Giovanni Gaggini Schema noch wenig vorge-

schrittene Form der Portale macht aber eine frühere Entstehung, wohl noch im 15. Jahrhundert, wahrscheinlich, denn es ist nicht anzunehmen, daß ein bedeutender Künstler die primitivere Portalform sollte beibehalten haben, wenn schon eine viel vollkommenere, organische gefunden war. Diese bestand in folgendem: Die Pilaster erhielten eigenes Kapitell und erst über einem besonderen Gebälkstück ward das Zierrelief angebracht, das einen Reigen tanzender Putten oder dergleichen darstellte. Ein kräftiges Gesims bekrönte das Ganze, bald gab man auch den zarten Pilastern noch kräftige Sockel, auf denen sie ruhten, und die ihrerseits mit kriegerischen Emblemen, in der späteren Zeit häufig mit figürlichen Darstellungen, zum Beispiel den Taten des Herkules, geschmückt wurden. Schon in einigen Portalen des Gaspare da Carona († vor 1501) in der Via S. Bernardo und über einer Tischlerwerkstatt auf Piazzetta de' Sauli 3 (von 1494), in deren Architraven Kinder mit Guirlanden zu sehen sind, taucht dieser Typus auf; ein Prachtbeispiel der Art ist jetzt im Innern des Palastes des Cipriano Pallavicino auf Piazza Fossatello erhalten (von Michele und Antonio Carlone); ungemein fein ist das Portal, das Antonio della Porta 1505 für den Palazzo Cattaneo auf Piazza Cattaneo schuf (Abb. 36); ähnliche Werke findet man an dem Hause Piazza S. Siro 2, in Via Canneto il Lungo, und an dem Palazzo, den Andrea Doria 1528 zum Geschenk erhielt (Abb. 39), auf Piazza S. Matteo (um 1515). Ein besonders reizendes Portal mit tanzenden Putten, 1503 von Antonio Carlone gefertigt, wurde nach dem Auslande verkauft. Die letzte Neuerung dieser Epoche war die Einspannung eines Bogens in den Türsturz und Ausfüllung der Zwickel mit antikischen Medaillons und Köpfen. Solche wurden endlich auch als Belebung der sonst glatten Pilaster angebracht. Auf Piazzetta Lepre und Piazza S. Donato 53 findet man derartige Portale aus Pietra Nera.

Wir gehen gewiß nicht fehl, den erwachenden Sinn für das Organische auf toskanische Anregung zurückzuführen. Haben sich trotzdem die lombardischen Bildhauer auch weiterhin oft zur Ueberfülle dekorativen Details und zu Ungeheuerlichkeiten verleiten lassen, wie zur Anbringung der Kapitelle in der Mitte der Pilaster, wodurch sich noch Kämpferstücke über denselben bildeten, auf denen dann erst der Architrav ruhte (Abb. 36), so verrät sich darin deutlich ein Mangel an organischem Gefühl. So hat sich auch die Schlichtheit des Piumaportals der Annunziata nicht behaupten können, da sie zwar von feinem Geschmack zeugte, aber von keiner lebendigen schöpferischen Kraft getragen war. Die Vorkämpfer des Manierismus trafen Genua wehrlos. Es begann in den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts die unerfreuliche Epoche der Nachahmung des römischen Manierismus.

Wir können von der Skulptur des Quattrocento nicht scheiden ohne noch mit wenigen Worten der Holzschnitzereien zu gedenken. Diese Kunst wurde in Italien vornehmlich von deutschen Meistern geübt, wenigstens sobald es sich um selbständige Altäre mit Figuren handelte. Dekorative, zum Beispiel Rahmenschnitzereien, verfertigten auch einheimische Künstler, wie etwa der Maler Giovanni Mazone. Von selbständigen größeren Arbeiten, die mehr oder weniger nordischen Stil zeigen, sind in Ligurien folgende die bedeutendsten: ein vergoldeter und be-

malter Marienaltar mit gemalten Flügeln (von der Hand eines Niederländers) bei Conte Pensa di Marsiglia in Saluzzo, ein prachtvoller Schnitzaltar in Cestana bei Recco, zehn Reliefs mit Einzelfiguren und Passionsszenen, welch letztere in Anlehnung an Dürers Kupferstiche entworfen sind, ein großes bemaltes Holzkruzifix aus S. Agostino im Dom von Savona, ein ähnliches Exemplar, sowie Büsten des leidenden Christus und der mater dolorosa in Busalla, eine bemalte Madonnenstatue zwischen dem dritten und vierten Altar links in S. Maria di Castello, endlich zwei evident deutsche bemalte Holzstatuen von Maria und Johannes, jetzt als Seitenfiguren neben einem Kruzifix des 18. Jahrhunderts, in der Sakristei von S. Maria della Cella zu Sampierdarena. Erinnern wir uns angesichts solcher Werke, daß 1476 ein deutscher Holzschnitzer, Michel d'Allamagna, in Genua genannt wird.

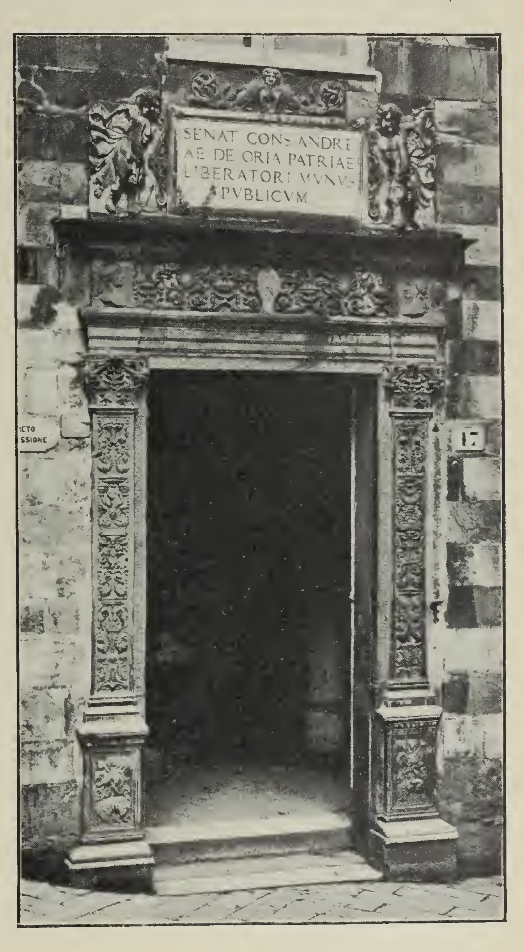


Abb. 39. Portal des Palazzo Doria, Piazza S. Matteo.

Die **Malerei** Liguriens empfing in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts so wie ihre Schwesterkunst von der Lombardei den belebenden Hauch. Und insbesondere sind es die Maler Pavias, die hier eine weit reichere Tätigkeit entfaltet haben, als in ihrer Vaterstadt selbst.

Um 1426 kamen zwei Edelleute nach Genua, denen Kriegsverwüstungen ihre heimatlichen Güter verheert hatten. Donato Conte de' Bardi aus Pavia und Boniforte, sein Bruder, seit 1434 in Genua nachweisbar, waren gezwungen, als Künstler ihr Brot zu verdienen. Donato hat Bilder für den Dom von Genua und für Savona gemalt und blieb arm. Da empfahlen ihn die Goldschmiede „als einen Mann von seltener Tugend und einzigem Nutzen für ihr Handwerk" der Fürsorge der Signoria (1448). Aber nur mehr kurz sollte der Meister sich der Befreiung von Schuldenlast freuen; er starb 1451. Boniforte überlebte den Bruder. Auch er war ritterlichen Geistes. Als anläßlich eines Tumultes bei der Absetzung des Dogen Campofregoso 1443 das Haus eines Priesters geplündert wurde, kaufte Boniforte, obwohl selbst arm, dessen Habe von den Räubern und stellte sie dem Beraubten wieder zurück. Aus dem Ospedale gelangte in die städtische Samm-



Abb. 40. Donato de' Bardi, Kreuzigung Christi, Museum Savona.

lung von Savona ein großes Leinwandbild, das die Aufschrift trägt: Donatus comes Bardus papiensis pinxit hoc opus: Christus am Kreuze, zu dem Scharen klagender Engel heranflattern, Maria, Johannes und die kniende Magdalena zu Füßen des Kreuzesstammes (Abb. 40). Adel der Formen, sowie Innigkeit der Empfindung zeichnen dieses Werk in höchstem Grade aus. Dieser bisher ganz unbeachtete Meister nimmt weitaus die erste Stelle unter seinen Zeitgenossen in der Lombardei ein. Und er hat zweifellos Toskana gekannt. An des Fra Filippo Lippi, Domenico Veneziano und Piero della Francesca Werke denkt man unwillkürlich. Auf Umbrien deuten auch die Engel. Wie kommt es, daß ein so eminenter Künstler bisher unbekannt blieb, daß Crowe und Cavalcaselle die Kreuzigung in Savona als ein „schwaches Bild vom Ende des Jahrhunderts" (in Unkenntnis von Alizeris Daten) nur kurz erwähnen? Die lieblich am Strande des Meeres gelegene kleine Renaissancekirche S. Giuliano d'Albaro gewährt uns die große Ueberraschung eines zweiten, zwar nicht bezeichneten, aber untrüglich echten Werkes Donatos (von Alizeri fälschlich Brea zugeschrieben). Wiederum ein Kreuzigungsbild. Ein kleiner Stifter kniet, von dem hl. Stephan empfohlen, zu Christi Füßen; Engel mit goldenen Kelchen schweben auch hier zu dem Erlöser. Farbig ist dieses Bild noch freudiger. Es ist noch spitzgiebelig abgeschlossen und mit zahlreichen Vergoldungen geziert und zeitlich vor dem von Savona anzusetzen.

Donato ist weitaus der bedeutendste unter vielen, großenteils lombardischen Malern, die in der ersten Hälfte des Quattrocento in Genua ansässig waren, von deren Tätigkeit sich nur ganz geringe Reste erhalten haben, die den oberitalienischen Uebergangsstil im Gegensatz zur florentinischen Formengröße Donatos zeigen. Giovanni da Montorfano (schon vor 1448 tätig) und Cristofano Moretti da Cremona erscheinen in den Dokumenten dieser Jahre. Ein hl. Georg auf

Leinwand vom Jahre 1444, bezeichnet mit dem Namen des Lucchino da Milano, findet sich im Archivio del Governo; das schöne Fresko der Madonna, die auf dem Polster sitzt, mit dem segnenden Kinde (etwas übermalt) in S. Maria dei Servi, eine seitlich etwas verkürzte, außerordentlich interessante Tafel der Anbetung der Könige im Besitze des Marchese Cesare Imperiali, endlich geringe Reste in Savona im Oratorio del Cristo Risorto gehören hierher.

Im Todesjahr Donatos brachte ein Deutscher, Justus aus Ravensburg in Schwaben, einige Monate in Genua zu. Die Dokumente erzählen uns, daß er



Abb. 41. Justus von Ravensburg, Verkündigung Mariä, Klosterhof von S. Maria di Castello.

durch den Handel als Goldschläger, als Battiloro, seinen Erwerb begründete. Die Brüder Grimaldi zogen ihn zur Schmückung des neu erbauten Klosterhofes von S. Maria di Castello heran, und das entzückende Fresko, das er dort geschaffen, ist uns noch heute wohlerhalten. Die Verkündigung Mariä, bezeichnet: Justus de Allamagna fecit 1451, ist so zart und innig in der Auffassung, so gemütvoll behaglich in der Schilderungsweise, daß niemand ohne Entzücken das Werk des Nordländers, der mit offenen Augen den Zauber sienesischer Trecentobilder genossen haben mag, in Genua schauen wird (Abb. 41). Justus mag auch auf seinen Reisen schon die Niederlande berührt und den Genter Altar gesehen haben; denn er entfernt sich sehr weit von der Art seiner engeren Landsleute, eines Lukas Moser (Altar in Tiefenbronn, 1431) und Hans Multscher (Altarflügel in Berlin von 1437 und Altar in Sterzing 1457). Sein Werk dauerte durch Jahrhunderte lang in dem

stillen Klostergang, der erhaben über die Dächer der Stadt nach dem fernen Meere zu sich öffnet. Von den Wandfeldern bewahrt sonst keines Spuren der Malerei, wohl aber sind die Kreuzgewölbe mit den Halbfiguren der Propheten und Sibyllen zwischen reichem Ornament geschmückt: Daniel, Simeon, David und Salomon, Hiob, Hoseas, Micheas und ein Namenloser, Malachias, Baruch, Zacharias und Habakuk, Johannes Baptista, Jeremias, Moses und Isaias, die Sibylla Persica, Eritrea, Tiburtina und Cumaea. Durch Restaurierungen vielfach verändert, lassen diese Halbfiguren doch noch die Verwandtschaft mit des Justus Bilde erkennen. Die gleiche Künstlerhand anzunehmen, fällt schwer. Vielmehr dürfte ein nordischer Genosse, wohl ein Niederländer (aber nicht der 1477 erst an der Riviera auftauchende Corrado d'Allamagna, wie Alizeri will), gleichzeitig mit Justus hier tätig zu denken sein. In dem durch eine Querwand abgetrennten Durchgangsraum zur Sakristei finden sich an der Decke vier Dominikanerheilige, außen über der Türe ein hl. Petrus Martyr, innen an ziemlich dunkler Stelle ein Grisaillefresko, auf dem man Christus und Maria nebeneinander thronend, nebst einem großen Gefolge von Heiligen dargestellt sieht. Dieses letzte bedeutsame Fresko erinnert mehr an den Meister von Flémalle. Die Dominikanerheiligen aber hat ein Lombarde gemalt, und zwar nicht vor 1462 etwa, da er schon die Werke gekannt haben muß, die der zweite der höchst einflußreichen lombardischen Maler in Genua geschaffen hatte.

Vincenzo Foppa hat sich am 2. Januar 1461 zur Ausmalung der Kapelle des Täufers im Dom verpflichtet. Er war nicht berufen worden, sondern wohl auf der Wanderschaft dahergekommen. Denn man kannte seinen Namen noch nicht. Die Prioren sicherten sich das Recht, ihn abzusetzen, wenn sie einen besseren Maler für ihre Fresken finden würden. Solch demütigende Bedingungen scheinen Vincenzo verdrossen zu haben, so daß er mit der Ausführung zögerte. Erst 1471, also volle zehn Jahre später, verstand er sich zu einem neuen Kontrakte und malte wirklich die Kapelle mit Historien aus. Diese wurden so vorzüglich und fanden solche allgemeine Bewunderung, daß in der Folgezeit häufig Auftraggeber anderen Künstlern in aller Naivität die Bedingung stellten, die auszuführenden Arbeiten dürften an Güte nicht hinter Foppas Fresken zurückbleiben. Trotzdem sind, wie bekannt, diese nur höchstens fünfundzwanzig Jahre erhalten geblieben. Ob man heute noch Reste davon hinter den Lünettenreliefs und der marmornen Wandverkleidung finden könnte? Oder aber, ob der Umbau der neunziger Jahre alles zerstört hat? Foppa hat noch viele andere Werke für Genua gemalt, 1485 eine Tafel für Battista Spinola (Kirche S. Domenico), 1488 einen Altar für Lazzaro Doria (Certosa di Rivarolo). Es mag für die Künstler schwer gewesen sein, mit den schlauen genuesischen Kaufleuten in rechtlicher Beziehung sich abzufinden. Foppas Spezialität war es, die Verträge einfach nicht zu halten. 1488 hatte sein Quartiergeber, der Paveser Maler Bertolino della Canonica, in seinem Namen die Bestellung auf vier Statuen für die Kapelle S. Sebastiano im Dom übernommen. Da Foppa nicht Wort hielt, kam es zu Streitigkeiten. Ganz wild wurde der Vikar von S. Maria di Castello, als der Meister einen hl. Vincenz Ferrer zwischen zwei Heiligen die längste Zeit nicht vom Flecke brachte. Er rief zwei andere Maler

und ließ sie aufs Kruzifix beschwören, daß Foppa rein gar nichts gemacht habe. So mußte sich dieser mit der bescheidenen Vergütung von 12 Lire zufrieden geben und ein anderer vollendete die Arbeit. Infolge seiner Unbeständigkeit hat Foppa auch das große Hochaltarwerk für den Dom von Savona, das der Kardinal Giuliano della Rovere bei ihm bestellte, nicht ganz beendet. Immerhin schuf er den weitaus größten Teil dieses Prachtwerkes, das nur fünfzig Jahre den Hochaltar des alten Doms zierte, später aber in den Besitz der Brüderschaft von S. Maria di Castello kam, die es in ihrem Oratorium noch heute als Kleinod bewahrt. Freilich wäre eine Reinigung des Bildes sehr erwünscht. Als Ganzes in dem prachtvollen Rahmen mit all den ebenfalls von Foppa geschnitzten Figuren nimmt dieses Werk die erste Stelle unter dessen Schöpfungen ein. Im Hauptfelde sieht man die thronende Madonna mit Engeln und den knienden Kardinal, links steht Johannes Baptista, rechts der Evangelist, den nach Foppas Abreise Lodovico Brea aus Nizza (1490) dazumalte; alle anderen Teile hat Vincenzo vollendet: die in Verkürzung gegebenen vier Kirchenväter und die vier, nur in Halbfigur über der Madonna sichtbaren Heiligen, endlich die bei aller Strenge so anmutige Predella. Der Tanz der Salome und die Enthauptung Johannis, der greise Johannes auf Patmos und des Evangelisten Himmelfahrt, endlich die Anbetung der Könige auf breitem Mittelfelde sind dort zu sehen.

In einem Zeitraume von dreißig Jahren hat Foppa Ligurien immer wieder zu längeren oder kürzeren Aufenthalten berührt, mag zuerst des Donato de' Bardi Werke, weitaus das vorgeschrittenste, was die Lombardei in der ersten Hälfte des Jahrhunderts hervorgebracht hatte, studiert haben, um späterhin selbst in seinen von ehrlicher, fast bäuerischer Kraft, eminentem Können und gründlichster „Wissenschaft der Malerei" zeugenden Werken, von denen allein der Altar in Savona erhalten ist, hochragende Muster den kommenden Künstlergenerationen vor Augen zu stellen.

Wie sehr ihm andere nachstrebten, zeigt ein Altar der thronenden Madonna mit Stiftern zwischen den Heiligen Johannes Baptista und Hieronymus, nebst anderen Heiligen in Halbfigur darüber, und dem Salvator Mundi mit den Aposteln auf der Staffel, der aus der Certosa von Loreto in das Museum von Savona kam; bezeichnet 1489 die VIIII. mensis aprilis und mit dem Namen eines sonst unbekannten Manfredo. Im Museum wird das Werk Foppa zugeschrieben, zu dem auch in der Tat die nächste Beziehung vorhanden ist. Nur sind die Formen etwas schwächlicher, die Farben trüber und der Ausdruck der Gesichter grämlicher als in Foppas Werken.

Gleichzeitig kommen mehrere Pavesen, zwei des Namens Francesco (F. di Bartolommeo de Ferrari da Pavia und F. di Gianino Grasso da Verzate bei Pavia) und ein Lionardo da Pavia in den Dokumenten vor. Von einem der beiden, unsicher von welchem Francesco, hat sich eine thronende hl. Katharina in schönem alten Rahmen mit Baldachin in dem Kapitelzimmer von S. Maria delle Vigne erhalten, in der Art des noch von Foppa wenig beeinflußten Uebergangsstiles mit reizvollen Details. Viel schlechter ist die von Lionardo da Pavia bezeichnete Madonna mit Heiligen von 1466 im Palazzo Bianco. Cristoforo de Motti, der von 1468 bis 1476 mit seinem Sohne Agostino in Genua ansässig war, mag

schon ein Vorkämpfer des foppesken Stiles gewesen sein, wie sein einzig beglaubigtes Glasgemälde von 1477 in der Certosa von Pavia beweist.

Aus Alessandria stammte eine Familie von Malern, die durch fast hundert Jahre großes Ansehen in Genua genoß: die Mazoni. Guirardo war schon 1414 in Genua tätig, dann sein Sohn Giacomo, der vor 1463 starb, endlich Giovanni Mazone (ca. 1433—1511). Er war um 1481, als die Università de' pittori sich konstituierte, der vornehmste unter den einheimischen Malern und wird in der Liste an erster Stelle genannt. Die Dokumente geben uns einen Einblick in die außerordentlich reiche Tätigkeit dieses Mannes. Und die Wertschätzung, deren er sich erfreute, erklärt sich aus der leichten Begabung, mit der er sich die intime Auffassung, herrliche Stoffwiedergabe und den Farbenschmelz der Niederländer, sowie auch die Strenge und Formengröße Foppas zunutze machte. Er besaß keine große originale Begabung, aber viel Geschmack, und hat den reichen vergoldeten gotischen Schnitzrahmen mit Tabernakelchen und Baldachinen zu einer glücklichen dekorativen Gesamtwirkung zu verwerten gewußt. Wollte man ihn im einzelnen nachprüfen, so fände man gar manche Unbeholfenheit, Steifheit und Leere. Sein Hauptwerk in Genua ist der Verkündigungsaltar von 1463 in S. Maria di Castello, farbenprächtig, allerdings etwas nachgedunkelt, und wert, an besserem, lichteren Platze aufgestellt zu werden (Abb. 42). Die Einzelfigur eines hl. Franz in dem Palaste des Marchese de Ferrari (Via S. Lorenzo) und die kleine Stigmatisation dieses Heiligen im Palazzo Bianco dürfen dem Künstler noch zugeschrieben werden. Der Altar, den Giovanni Mazone für die Kapelle S. Giovanni Battista schuf, ist nicht erhalten, sowie viele andere Werke, über deren Bestellung wir erfahren. In Savona findet man den Altar mit der Anbetung des Christkindes nebst Heiligen des Ordens der Zoccolanti (Barfüßer, die ihn für S. Giacomo bestellten) im Museum, mit des Künstlers Namen bezeichnet. Ein sehr bedeutender Verkündigungsaltar wird ihm ebenda mit Recht zugeschrieben, offenbar der späten Zeit angehörig, mit deutlichen Anklängen an Foppa. Vielleicht sein freiestes und historisch interessantestes Werk, der 1491 gemalte Altar, welcher die Verehrung des Christkindes durch Papst Sixtus IV. und den Kardinal Giuliano schildert, ist aus Savona nach dem Louvre gebracht worden, wobei leider der alte Rahmen verloren ging.

Giovanni war zwar der meistgenannte, aber keineswegs der bedeutendste Künstler Liguriens in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. So z. B. ist das große Poliptychon der Annunziata von Pontremoli (Madonna mit den vier Evangelisten) ihm qualitativ sehr überlegen. Aber es ist für uns einstweilen anonym, sowie ein hl. Lorenzo mit Heiligen in Cogorno bei Chiavari, das Santo Volto mit Heiligen in S. Giulia bei Chiavari (Confraternita della S. Croce) und drei Heilige in S. Martino zu Portofino. Ein sehr feines Verkündigungsbild befindet sich in der Sakristei der Madonnetta (oberhalb S. Niccolò) in Genua, ein interessantes Madonnenbild am dritten Altar rechts in S. Maria delle Vigne. Von sehr untergeordnetem Range sind dagegen die beglaubigten Arbeiten des Giovanni Barbagelata (in der Akademie), des Manfredino da Castelnuovo (Altar aus Gavi von 1478, in der Akademie), des Pietro Guidi (Altäre der ehemaligen Sammlung Cernuschi, versteigert Paris 1900, und im Santuario delle Vigne zu



Abb. 42. Giovanni Mazone d'Alessandria, Verkündigungsaltar (ohne Predella und Giebel), S. Maria di Castello.

Rezzo), des Presbyter Giovanni Ranavesio da Pinerolo (Fresken von 1482 in Pigna bei Ventimiglia, mit nahen Bezügen zur nordischen Kunst, Altar von 1491, aus Genua stammend, in der Galerie von Turin), ein anonymer Altar von 1490 im Palazzo Bianco, endlich die Verkündigung mit vier Heiligen von Giacomo Serfoglio (1498) im Santuario del Monte. Simone da Carnuli dei Dondo nimmt sich für seine Darstellung der Vermählung Mariä im Santuario del Monte Dürers Holzschnitt des Marienlebens zum Vorbilde. Ein Pugliese Tuccio d'Andria hat die zahlreiche Reminiszenzen aus niederländischen Werken aufweisende Verlobung der hl. Katharina im Dom von Savona 1487 gemalt.

Als eine bedeutende und nach verschiedenen Richtungen hin neue Bahnen erschließende Persönlichkeit nennen die Dokumente von 1482—1501 einen Carlo Braccesco da Milano, nach seinem Lehrmeister von Späteren „Carlo del Mantegna" genannt. Er entwarf Glasfenster für den Dom, malte Häuserfassaden, schuf Fresken und eine große Reihe von Altarbildern, deren keines mehr mit Sicherheit in Genua nachgewiesen werden kann. Es heißt, daß Carlo, »pictor et artium doctor«, wie er in Dokumenten genannt wird, nach Mantegnas Tode dessen Söhnen bei der Ausmalung der Grabkapelle ihres großen Vaters in S. Andrea zu Mantua geholfen habe. Durch Alizeris glückliche Kombination ist wenigstens eine große Wahrscheinlichkeit geschaffen, daß ein prachtvolles Altarbild in der Kapuzinerkirche S. Annunziata zu Levanto mit jenem Bilde identisch ist, das Carlo 1495 für die Kommune von Levanto malte. Der hl. Georg kämpft auf hoch sich bäumendem Pferde mit dem Schwerte gegen den Drachen, dem er die Spitze der Lanze schon in den Rachen gestoßen. Furchtsam weichend und doch sich umwendend, in Besorgnis um den kühnen Retter, verfolgt die Prinzessin den

Kampf. Rissiges, wüstes Terrain füllt den Vordergrund und geht nach der Ferne in eine liebliche Landschaft mit schönen Bauten und zackigen Bergen über. In den Rahmen sind fünf Medaillons von Franziskanerheiligen eingefügt, Franz, Anton von Padua, Bernhardin von Siena, Ludwig von Toulouse und Klara. In dem unteren Rande finden sich ganz mantegneske Putten, die auf Seeungeheuern reiten. Der Maler dieses Bildes, sehr vermutlich also Carlo, ist von eminenter Bedeutung. Er gehört schon einer jüngeren Generation an als Foppa, so etwa wie Zenale in Mailand, dem er an Kraft und Ausdruck mindestens ebenbürtig ist. Carlo hat die mantegneske Art der Dekoration der Häuserfassaden in Genua verbreitet, von der sich noch einige wenige Spuren erhalten haben; an dem Palazzo des Paolo Doria (Vico S. Matteo 12), der 1515 restauriert wurde, so daß die Malereien, darstellend den Triumph des Pagano Doria und anderes, wohl nur einem Schüler Carlos zugeschrieben werden können; an dem Hause Via Orefici 2 dürfen Grisailledekorationen vielleicht geradeswegs dem Braccesco zugeschrieben werden. Ueber Pilastern mit roten Kapitellen läuft ein Fries mit Meergöttern und einigen Medaillons hin (nächste Analogie: Bramantes Dekoration der Casa Silvestri in Mailand). Ein stark mantegneskes Bild, das aber für Carlo zu unbedeutend ist, befindet sich im Museum zu Savona: Christus am Kreuz, von Engeln umflattert und von Maria, Magdalena und Johannes betrauert (letzterer kopiert aus Mantegnas Kupferstich der Grablegung Christi, B. 2).

Die paduanisch-lombardische Kunstrichtung begegnete in Genua einer anderen, vom Westen kommenden, die in der Persönlichkeit des Lodovico Brea aus Nizza ihren bedeutendsten Vertreter gewann. Brea ist ganz unter dem Eindruck der französischen Kunst aufgewachsen. Niederländische Bilder, teils von wandernden Künstlern, teils durch Handelsbeziehungen aus den flandrischen Städten nach Ligurien gebracht, bestärkten ihn in der Vorliebe für sorgfältige Ausführung der Details, weich verschmolzenen Auftrag leuchtender Farben, wie seinem Geiste der lebhaftere Gefühlsausdruck und jenes unschuldig kindliche Wesen entsprach, das uns an der nordischen Kunst des 15. Jahrhunderts so sehr entzückt. So hat Brea Werke geschaffen, die wir unbedenklich nordischen Künstlern zuschrieben, wären sie nicht durch Namensbezeichnung oder Dokumente für ihn beglaubigt. Seine sicheren Arbeiten fallen in die Jahre 1475—1519 und finden sich in Cimella, Camporosso, Ventimiglia, Savona, Nizza und Genua. Für S. Bartolommeo in Genua malte er 1485 das ergreifende Kreuzigungsbild, das sich heute im Palazzo Bianco befindet (Abb. 43), 1490 vollendete er Foppas Hochaltar in Savona. Dort entstand 1495 für S. Giacomo der große, heute im Dom befindliche, bezeichnete Altar, dessen Bilder der Himmelfahrt Mariä, Geburt Christi und Verlobung der Katharina so durchaus nordisches Gepräge haben. Die Halbfigur eines Petrus, nach Reinigung in herrlichen lichten Farben leuchtend, in der Sammlung des Palazzo Bianco, ist wenig später gemalt. Das Altarwerk der Bekehrung des Paulus in S. Maria di Castello ist zwar gänzlich überschmiert, aber doch gewiß ursprünglich echt, wie einzelne Köpfe und am besten die schöne Predella mit der Beweinung Christi erkennen lassen. Die Kirche S. Maria di Castello bewahrt auch das Hauptwerk der Spätzeit, den Paradiesesaltar von 1512 (Abb. 44). Dieser belohnt die genaueste Betrachtung.

Eine Fülle von anmutigsten, zum Teil schelmisch herausblickenden Mädchenköpfen, Porträts, die es in der Charakteristik und Feinheit der Ausführung mit niederländischen Werken aufnehmen können, eine ganz unerschöpfliche Fülle von verschiedenen Kostümen und Haartrachten (in gleicher Abwechselung meines Wissens auf keinem anderen Bilde der Welt vertreten) entdeckt der Beschauer zu fortwährend erneuter Ueberraschung. Auch die Beweinung des Herrn in schöner Landschaft auf der Staffel ist Lodovicos Werk.



Abb. 43. Lodovico Brea, Kreuzigung Christi, Palazzo Bianco.

Vermutlich sein Sohn war der Maler Francesco Brea (in Dokumenten bis 1547 genannt), dem als Fragment eines Altars von 1530 die energisch modellierte, vortreffliche Halbfigur des hl. Papstes Fabianus im Palazzo Bianco angehören soll. In unmittelbare Nähe des Lodovico gehören aus derselben Sammlung noch ein thronender Antonius Eremita (von 1504), ein Altar mit dem hl. Benedikt im Mittelfelde zwischen Paulus und dem Täufer, darüber die Madonna mit Agata und Apollonia, bezeichnet 1519, Manuel Macharius de Pigna faciebat, endlich zwei fälschlich einem »ignoto Toscano« zugeschriebene Tafeln mit je drei Heiligen in Halbfigur (Abb. 45). Mit dem frühen Stile Breas berührt sich in manchen Punkten ein nach trecentistischer Manier ausgesägtes Kruzifix, in lichten Farben und mit feinem grauen Inkarnat gemalt, in der Sakristei von S. Maria di Castello. Die genannten Bilder zeigen, daß Brea mit seiner Kunst in Genua keineswegs allein stand, wie denn ja auch die Piemontesen in diesen Jahren ähnliche Wege eingeschlagen hatten. Wurden des Defendente Ferrari von Chivasso Bilder in Turin und auswärts bis auf unsere Tage nordischen Künstlern zugeschrieben, so darf es uns nicht verwundern, wenn wir in Genua unter Albrecht Dürers Namen im Palazzo Durazzo-Pallavicini ein anmutiges Bildchen der Madonna mit dem kl. Johannes von der Hand eines piemontesischen Malers finden, dem man in der Galerie Kauffmann in Berlin in einer Madonna von 1523 und in der Galerie von Vicenza in einer Geburt Mariä wieder begegnet. Verstärkt wurde diese Richtung

noch durch die zahlreichen Werke nordischer Künstler, mit welchen Genua im Anfang des 16. Jahrhunderts sich schmückte. Bevor wir uns aber ihrer Betrachtung zuwenden, müssen wir uns mit der letzten Generation lombardischer Maler bekannt



Abb. 44. Lodovico Brea, Das Paradies, S. Maria di Castello.

machen, deren Wirken auf die Entwickelung der genuesischen Kunst entscheidenden Einfluß übte.

Lorenzo de' Fazoli da Pavia (geb. 1463, gestorben zwischen 1516 und 1518) erscheint 1494 in Genua. Langsam bahnte er sich dort seinen Weg bis zu

großen Aufträgen und scheint Ligurien nicht mehr für längere Zeit verlassen zu haben. Ein hl. Sirus zwischen dem Täufer und Lorenzo in Viganego (1503), eine Kreuzabnahme von 1508 in S. Chiara zu Chiavari und eine hl. Sippe von 1513, ganz in deutscher Manier aufgefaßt aus S. Giacomo in Savona nach dem Louvre gebracht, sind die einzigen erhaltenen beglaubigten Werke, auf Grund deren man dem Meister das Fresko der Madonna zwischen den hl. Petrus Martyr und Thomas Aquinas mit anbetendem Dominikanermönche an der Eingangswand von S. Maria di Castello in Genua (Abb. 46) und die fälschlich Antonio Semino genannte Anbetung des Christkindes durch Maria, Josef, Franz und einen Bischof im Museum von Savona zuschreiben darf. Kärgliche Reste von Fresken Lorenzos sind in der Capella della Misericordia in der Kirche der Servi erhalten. Die beste Seite des



Abb. 45. Ligurischer Meister um 1500, Drei hl. Frauen, Palazzo Bianco.

Künstlers ist seine emsige Naturbeobachtung, die sich in der trefflichen Wiedergabe von Tieren und Pflanzen offenbart.

Sein Sohn Bernardino de' Fazoli (geb. 1489, genannt bis 1526) übernahm 1511 die Werkstatt des verstorbenen Luca Baudo da Novara (von dem das einzige bezeichnete Werk von 1497, ein hl. Augustinus zwischen Ambrosius und Monica, aus S. Teodoro in die Akademie gelangte), und half dessen ebenfalls malender Witwe Bianchinetta bei der Vollendung der hinterlassenen Werke Lucas. Eine Madonna im Louvre (bezeichnet von 1518) und eine hl. Familie in Berlin lassen vermuten, daß der Künstler sich durch erneute Beziehung zur Lombardei den lionardesken Bestrebungen seiner mailändischen Zeitgenossen näherte. Andere Werke seiner Hand findet man in S. Massimo bei Rapallo, in S. Biagio in Finale, eine bezeichnete Geburt Christi in der Akademie von Genua und ein bezeichnetes Altarwerk von 1518 im Santuario del Monte bei Genua: die Heiligen Sebastian, Rochus und Pantaleon, darüber zu Seiten der Madonna Franz, Antonius von Padua, Hieronymus und Stephan.

Die vornehmste Stelle aber unter den in Genua ansässigen Künstlern nimmt in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts der pavesische Edelmann Pier Francesco Sacchi ein (1486—1528). Durch die Gründlichkeit der Formendurchbildung, den intensiven Ausdruck seiner Gestalten, die Größe und Wucht seiner figürlichen Kompositionen, endlich seine prächtigen Landschaften übertrifft er die beiden Fazoli, von deren älterem er immerhin manches gelernt haben mag, wenn auch ein unbekannter Maler, Pantaleo Berengario, sein Lehrmeister war. Daß er auch die Werke der Niederländer und des Lodovico Brea mit offenen Augen sah, beweisen seine Bilder, von denen sich eine gute Zahl erhalten hat. Ueber die Per-



Abb. 46. Lorenzo de' Fazoli, Madonna mit Heiligen, S. Maria di Castello.

sönlichkeit Sacchis erfahren wir, daß er von exklusivem Wesen war, wenig Gemeinschaft mit seinen Zunftgenossen pflog und seine spätere Lebenszeit mit seinen zwei Kindern auf dem Lande verbrachte. Er starb 1528 an der Pest. Sein frühestes erhaltenes Werk ist Christus am Kreuz nebst Szenen der Passion im Hintergrunde von 1514 im Kaiser Friedrichmuseum zu Berlin (vielleicht identisch mit dem für die Nonnen von S. Marta gemalten Altar). In den Louvre kam das für S. Giovanni di Prè zu Genua bestellte Bild von 1516, die vier mächtigen Gestalten der Kirchenväter, eindrucksvolle Typen, denen die lombardische Kunst nicht viel an die Seite zu stellen hat. Die zugehörige Predella ist im Besitze der Nobili Cambiaso in Torre di Prà bei Genua. Sehr eindrucksvoll ist die Tafel mit den drei hl. Einsiedlern Paulus, Antonius und Hilarion in dunkelleuchtender prächtiger Land-

schaft von 1523 in der Nonnenkirche S. Sebastiano zu Genua. Etwas steifer wirkt trotz bedeutender Einzelheiten der Altar in S. Maria di Castello von 1526. In einer durch phantastische Felsen unterbrochenen sanften Hügellandschaft stehen die hl. Antoninus, Thomas Aquinas und Johannes Baptista (Abb. 47). Ueber ihnen erscheint vor lichtem Firmamente die segnende Madonna, der zwei selige Eremiten einen Schrein darbringen. Als einzig erhaltene Beispiele sind die Fresken in der Leibung



Abb. 47. Pier Francesco Sacchi, Altarbild, S. Maria di Castello.

der Altarnische besonderer Beachtung wert. Oben Gottvater in einem Medaillon zwischen Groteskendekorationen, links vielleicht die Verkündigung an Joachim auf dem Felde durch den besonders schönen Engel. Es wurde schon betont, welche prächtige Wirkung diese Kapelle mit ihrem architektonischen und Majolikaschmuck erzielt. Von der Genauigkeit und dem Fleiße des Pier Francesco gibt die miniaturartig fein ausgeführte Predella mit der Grablegung Christi zwischen Heiligen den richtigen Begriff. Und solche aufs feinste gemalte Bilder kleinen Formats findet



Abb. 48. Gerard David, Die Madonna mit den hl. Hieronymus und Bernhard, Palazzo Bianco.

man auch noch in der Sakristei der Hauptkirche von Nervi (der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes) und im Archivraum der Kirche Montoliveto zu Multedo bei Pegli. Das Altärchen der Beweinung Christi nebst anderen Szenen der Passion in der Lünette in seinem alten schönen Rahmen kann sich mit jedem Werke der niederländischen Kunst an Feinheit messen. Die Wallfahrtskirche von Multedo besitzt auch das letzte und grandioseste Werk des Meisters in der 1527 vollendeten großen Beweinung des Herrn. Würdiger Gefühlsausdruck, klare und machtvolle Haltung und Gruppierung der Gestalten und vortreffliche Stifterporträts zeichnen dieses Werk aus, dem Genuas Künstler bis auf Luca Cambiaso nichts an die Seite zu stellen vermochten.

Von der Lombardei ausgehend, dann durch langen Aufenthalt als Mönch im Karmeliterkloster zu Florenz (seit 1490) künstlerisch geläutert hat Fra Girolamo d'Antonio da Brescia (gestorben 1529) Savona mit einer Anbetung des Christkindes (bezeichnet und datiert 1519) geschmückt, die heute zu den Schätzen der kleinen Galerie zählt. Eine trauliche Naturbeobachtung und ein in Toskana errungener Sinn für Monumentalität, dazu klare Farben, unter denen Olivgrün und Lichtblau dominieren, verleihen dem Werke einen großen Zauber. Fra Girolamo ist wohl auch der Schöpfer eines der eindrucksvollsten Altarwerke lombardischen Stiles, das Genua besitzt (1851 aus S. Lazzaro nach dem Albergo de' Poveri gebracht). Auf dem Mittelfelde sitzt die Madonna vor schattigem Baum, so wie sie die Veronesen darzustellen liebten, auf den Seitentafeln sehen wir einen Bischof und Lazarus als armen alten Bettler, dessen Wunden die Hunde lecken. In dem Giebelstücke ist der Krucifixus, seitlich davon die Verkündigung zu sehen; doch sind die Halbfigur

Mariä rechts sowie auch die an Stelle der verlorenen Predella in den alten Rahmen eingesetzten Engel nicht von dem Künstler. Man könnte wohl annehmen, daß die Ahnung des Monumentalen florentinischen Cinquecentostiles, welche aus Fra Girolamos Werken hervorleuchtete, auch dem Pier Francesco Sacchi nicht verborgen blieb. Den lombardischen Meistern schloß sich Agostino Bombelli da Valenza (nel Monferrato, 1489—1545) an. Er war aus Liebhaberei mehr Ingenieur, entwarf die kunstvollsten Springbrunnen und ließ sich auf seine technischen Erfindungen das Patent der Republik geben. Doch malte er auch viele Bilder, von denen heute nur noch eines öffentlich zu sehen ist: die Beweinung Christi von zartem und würdig gesammelten Schmerzensausdruck und tiefer, leuchtender Färbung in dem Oratorio della Misericordia (della Morte) neben S. Donato. Bezeichnete Bilder des Johannes auf Patmos und des Martyriums der hl. Lucia (1536) sah Alizeri auch bei Dr. Peirano in Genua.

Wer die große Zahl von niederländischen Bildern, die sich in Ligurien verstreut vorfinden, betrachtet, möchte wohl glauben, es sei eine ganze Kolonie nordischer Künstler in Genua gewesen. Die Dokumente jedoch wissen davon gar nichts zu sagen, geben uns vielmehr den Hinweis, daß in gleicher Weise wie vlämische Teppiche, auch Tafelbilder von den Kaufherren in Brügge und Antwerpen erworben wurden und dann als Geschenke oder Vermächtnisse den Kirchen Liguriens zufielen.

Die Vorliebe für die unsagbar fein ausgeführten farbenprächtigen niederländischen Bilder erwachte in Genua schon sehr früh. Jan van Eyck hat für Battista Lomellin ein Triptychon gemalt, das später in den Besitz des Königs Alphons von Neapel kam. Von Rogier van der Weyden befand sich ein Frauenbad in Genua: ein Weib im Schwitzbade, neben ihr ein Hündchen, draußen zwei junge Leute, welche sie durch eine Ritze beobachten und lachen (vergleiche Memlings Bild in Stuttgart). In der Villa della Costa zwischen Penta und Rapallo befindet sich ein Triptychon vom Jahre 1499 mit der Kreuzigung des hl. Andreas, Hochzeit von Cana und Auferweckung des Lazarus. Aus dem Monastero della Cervara kam das wunderbare Altarwerk des



Abb. 49. Art des Gerard David, Madonna, Palazzo Bianco.



Abb. 50. Oberdeutscher Meister (Ulmer Schule), Madonna mit Heiligen und Stiftern, Palazzo Durazzo-Pallavicini.

Gerard David nach dem Palazzo Bianco: die Madonna mit dem Kinde, das eben eine Weintraube verzehren will, zu Seiten Hieronymus und Bernhard (Abb. 48). Entzückend ist die das Kindchen fütternde Jungfrau auf einem Bilde des Palazzo Bianco, das dem Gerard David wenigstens äußerst nahe steht (Memling genannt, Abb. 49). Der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes (Palazzo Bianco: Luca di Leyda) ist in seinem völlig übermalten Zustande kaum mehr zu beurteilen. Sehr bedeutend und merkwürdig sind vier Bilder, offenbar Teile eines großen Altars, die das Abendmahl, die Einschließung der Schlange in dem Kelch und die Auferweckung der Drusiana durch den hl. Johannes Evangelista, endlich den Heiligen auf der Insel Patmos schildern; es scheinen mir französische Arbeiten zu sein. Auch ein treuherziges und prächtig gemaltes oberdeutsches Triptychon der Schule von Ulm: Madonna mit dem hl. Franz zwischen den hl. Cosmas und Damian und der hl. Elisabeth mit dem Stifterpaare (Abb. 50) hat (natürlich als „Luca di Leyda") seinen Platz in der Galleria Durazzo-Pallavicini gefunden, wo auch als „Antica scuola lombarda" eine Nürnberger Kreuzigung des 15. Jahrhunderts aufgestellt ist. Als ein Wunderwerk an feinster Ausführung und Farbenreichtum genießt der Altar mit der Anbetung der hl. drei Könige zwischen Magdalena und Stephanus mit dem Stifter in S. Donato berechtigten Ruhm (Abb. 51). Von späterer Hand sind die Außenflügel mit der Verkündigung hinzugemalt. Der Altar ist ein Hauptwerk des Meisters vom Tode der Maria (Jan Joos van Cleef der ältere), von dem auch Marchese Balbi eine anmutige hl. Familie in Halbfiguren besitzt. Zwei Bildnisse (fälschlich Luther und seine Frau genannt) von Jan Scorel finden sich in der Sammlung des Marchese Spinola, eine Doppeltafel des Barend van

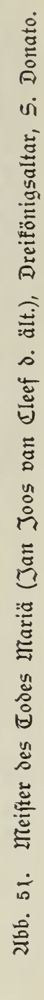


Abb. 51. Meister des Todes Mariä (Jan Joos van Cleef d. ält.), Dreikönigsaltar, S. Donato.

Orley kam aus dem Palazzo Durazzo nach Turin; ein großes Altarwerk mit dem Heiland zwischen Johannes Evangelista und Pankrazius, dessen Flügel mit Petrus und Paulus willkürlich angestückt und zusammengefügt wurden, in S. Pancrazio stammt von einem Nachfolger des Gerard David. Auch eines Originals von Albrecht Dürer darf sich die Galerie des Palazzo Rosso rühmen. Das kleine,

mit einer dicken Schicht alten Firnisses überzogene Porträt eines jungen Mannes, 1506 in Venedig gemalt, hängt leider zu hoch, und verdiente endlich nach Gebühr gereinigt und aufgestellt zu werden, damit das von flauen Guido Renis und Guercinos ermüdete Publikum die übermenschliche Größe dieses einzigen Genius staunend verehre. Es ist bezeichnet: Albertus Dürer germanus faciebat post virginis partum 1506. Daß Dürers Name oft mißbräuchlich angewendet wird, ist nicht erstaunlich, im Dom von Savona aber erscheint er mit einem Werke verbunden, das aller-



Abb. 52. Schule des Quentin Massys, Beweinung Christi, Palazzo Durazzo-Pallavicini.

dings die größte Aufmerksamkeit verdient. Der noch immer rätselhafte Meister des Domaltars von Meißen läßt sich unschwer in dieser monumentalen und farbenglühenden Anbetung der Könige (in Halbfiguren) erkennen. Daß wir mit einer überaus schönen, in kleinen Verhältnissen ausgeführten Beweinung Christi des Palazzo Durazzo-Pallavicini (Abb. 52) in die Nähe des Quentin Massys gelangen, sei noch erwähnt. Wir haben nur einige der bedeutendsten Bilder dieser Art genannt, und in den Sammlungen des Palazzo Bianco, Palazzo Reale, der Marchesi Balbi, Durazzo-Pallavicini, Spinola und Cambiaso findet der Forscher noch viele und wertvolle Werke nordischer Meister. Eine prächtige Serie von vlämischen Arazzi mit den Monatsdarstellungen schmückt einen Saal des Municipio.

Florentinische und venezianische Werke dieser Epoche finden sich in Genua nur ganz vereinzelt. Von dem großen Altar des hl. Sebastian von Filippino Lippi (Abb. 53), bezeichnet 1503 Philippinus florentinus faciebat, wissen wir, daß er einst in S. Teodoro stand (jetzt Palazzo Bianco). Andere kleinere Bilder, die sich hie und da finden, sind im Kunsthandel oder durch Familienbeziehungen zufällig nach Genua gekommen, wie z. B. jenes kleine Madonnenbild in der Art des Bastiano Mainardi, das an dem Altar Rebuffo unterhalb von des Rubens Ignatiuswunder in S. Ambrogio seine Stelle gefunden hat. Bei Marchese Balbi befindet sich eine alte Kopie der Kommunion des hl. Hieronymus von Botticelli im Besitze der Erben des Marchese Gino Capponi in Florenz. Auch Palazzo Adorno soll einiges der Art enthalten. Ein Jugendwerk des Antonello da Messina, ganz verwandt dem Bilde in Piacenza, ist der Eccehomo bei Marchese Spinola.



Abb. 53. Filippino Lippi, Sebastiansaltar, Palazzo Bianco.

Das Kunstgewerbe, das im 17. Jahrhundert so bedeutsam mithalf, Genua zu verherrlichen, begann sich schon im 15. Jahrhundert kräftig zu entwickeln. Ein Hauptstück der Goldschmiedekunst haben wir im Domschatz schon kennen gelernt: den Schrein Johannis. Papst Innocenz VIII. Cibò schenkte auf seinem Sterbebette (1492) dem Dom seiner Vaterstadt die prachtvolle Calcedonschale in Gold gefaßt mit dem goldenen, mit Emailfarben gemalten Haupte des Täufers. Der natürliche Sohn des Papstes versuchte, sich das wertvolle Kleinod anzueignen, eigentümliche Schicksale brachten es endlich doch in den Besitz der Kathredale. Und wer wollte dort nicht die goldgestickten Gewänder des 15. und 16. Jahrhunderts bewundern? Eine vornehme Nonne, Tomasina de' Fieschi († 1594), war in der Kunst des Stickens wie des Malens berühmt und die Nonnen von S. Maria in

Passione bewahren noch voll Ehrfurcht ein Bildchen auf Pergament, das die selige Schwester gemalt: Christus als Schmerzensmann von den Symbolen der Passion umgeben (wie auf des Lorenzo Monaco Bilde der Uffizien). Von dem beliebten Schmucke der Majolikaplatten war schon anläßlich der Capella Botto in S. Maria di Castello (S. 49) die Rede. Die in späteren Zeiten berühmte Manufaktur von Savona begann schon im 15. Jahrhundert sich ihren Ruf zu begründen. Paläste und Kapellen zierte man mit den bunten Platten (s. S. 49), auch im Klosterhof des Santuario del Monte brachte man einen Fries von Engelsköpfen an. Ja, man trachtete in größeren Verhältnissen der Malerei Konkurrenz zu machen. Das größte Stück, das ich kenne, ist die Madonna von 1529 im Palazzo Bianco.

Von der Vorliebe der Reichen für eingelegte Holzarbeiten und Schnitzereien berichten die Dokumente. Prachtstühle wurden hoch bezahlt, Rahmen von Altären kosteten ungefähr dasselbe wie die gemalten Tafeln. Noch haben die Dome von Genua und Savona ihr prächtiges altes Chorgestühl bewahrt, das durch dekorativen Geschmack und feine Zeichnung der Intarsien ausgezeichnet ist. Anselmo Fornari da Castelnuovo (Scrivia) führte von 1509—1515 das schöne Chorgestühl in Savona aus und bediente sich offenbar für die Halbfiguren von Heiligen, die er in den Füllungen anbrachte, guter Entwürfe von der Hand der namhaftesten lombardischen Maler. Anselmos Gehilfe Giovanni Michele di Pantaleoni vollendete die Arbeit seines Meisters (1515—17), da dieser (1514) nach Genua abberufen wurde, um auch da den Dom zu schmücken. Aber hier ging die Arbeit weit weniger glatt von statten. Anselmo machte nur wenig daran, und nach längerer Unterbrechung rief man Giovanni Michele herbei (1527), der ein gutes Stück vorwärts brachte. Man ließ es sich jedoch angelegen sein, den berühmtesten Künstler des Faches, Fra Damiano da Bergamo, zu gewinnen (1530). Erst nach langem Zögern, während dessen Giovanni Micheles Gehilfe Giovanni Piccardo weiterarbeitete, erschien 1540 Fra Damiano und übergab seinem erprobten Schüler Francesco di Lorenzo Zambelli da Bergamo die Arbeit; nicht ohne auch selbst einige Tafeln beizutragen. Zambelli konnte 1546 die Aufstellung des Ganzen vollenden. Von Fra Damiano sind die beiden ganz großen Tafeln, unter den anderen sehr verschiedenartigen und nach Gruppen sich sondernden Tafeln den Anteil der einzelnen Meister mit Sicherheit bestimmen zu wollen, ist einstweilen nicht möglich. Daß ein Giovanni Giacomo da Genova von 1466—71 die reichen, noch halbgotischen Chorstühle mit 62 Intarsiatafeln im Dom von Piacenza angefertigt hat, darf als für die Vaterstadt ruhmvoll wohl auch an dieser Stelle miterwähnt werden.



Abb. 54. Gartenfassade des Palazzo Doria.

III. Die Blütezeit der genuesischen Kunst.

Der Wille des Einen, der zu Beginn des 16. Jahrhunderts über Genuas inneres und äußeres Geschick mit starker Hand die Leitung ergriff, hat auch der Kunst neue Bahnen gewiesen. Es war der Uebergang aus dem provinziell beschränkten in den freien Stil der Hochrenaissance, der in der Capitale del Mondo von den Meistern ganz Italiens geprägt worden war. Auf dem 1521 gekauften Grunde vor der Stadt, in Fassolo ließ sich Andrea Doria einen Palast erbauen, der seiner Würde entspräche (Abb. 54). Nicht eine verteidigungsfähige Anlage, wie sie Gewaltherrscher brauchen, sondern ein fürstliches Landhaus des einflußreichsten Bürgers, der klug den neiderweckenden Titel des Herrschers meidet. Nicht in den Einzelheiten, sondern in der Größe und Neuheit der Gesamtanlage liegt die Bedeutung des Werkes. Heute wird man allerdings die Phantasie stark zu Hilfe rufen müssen, um sich den ursprünglichen Zustand zu vergegenwärtigen. Die breite Straße und die Eisenbahn haben das Terrain durchschnitten, das, terrassenförmig zum Meere sich senkend, zu einer einheitlichen Anlage in glänzender Weise benutzt worden war. Den vom Meere Ankommenden empfingen geräumige gedeckte Laubengänge am Ufer (von denen uns noch Abbildungen bei Gauthier erhalten sind), die ihn in sanft ansteigendem Terrain aufwärts geleiteten durch schattige Baumgruppen



Abb. 55. Säulenhalle des Palazzo Doria.

bis zu dem runden Platze, den seit 1601 der Neptunsbrunnen der Carloni einnimmt (Abb. 54). Und nun gewahrte man auch die Einzelheiten des Hauptbaues, zu dem man auf breiter doppelarmiger Treppe gelangte. Es ist ein glatter, einstöckiger, breiter Bau ohne architektonischen Schmuck außer einfachen Spitzgiebeln über den Fenstern, dessen breite Mauerflächen ganz von hellfarbigen Fresken strahlten, und vor dessen Erdgeschoß eine geräumige Säulenhalle sich hinzieht, die mit zwei Flügeln seitlich vortritt (Abb. 55) und eine freie Terrasse trägt, die somit beinahe der ganzen Mitte der Fassade vorgelegt ist. Durch offene Bogen (heute verglast) erspähte man auch schon die köstlichen Stukkaturen und Fresken der Loggia. An der der heutigen Straße zugekehrten Rückseite des Palastes befindet sich jetzt das einfach machtvolle Portal, das sich ursprünglich an anderer Stelle befand. Kannelierte Säulen tragen den geraden Sturz, der, durch kräftige Konsolen gegliedert, die Deckplatte und darauf einen Flachbogen trägt, auf dem weibliche Genien zu Seiten des Wappens lagern (Abb. 56). Die stolze Bauinschrift Andreas läuft auf dem breiten, nur wenig vortretenden Mittelgesimse hin. In jäherem Winkel steigt nun dahinter das Terrain. Gewaltige Treppenanlagen, von denen heute nur mehr das Modell im Palaste erhalten ist, führten hinan zu dem in beträchtlicher Höhe befindlichen Bekrönungsstück der ganzen Anlage, der in einer Nische stehenden Riesenstatue des Herkules. Heute ist das oberste Stück des Gartens völlig abgeschnitten von den zugehörigen Teilen, der Palast größtenteils vermietet, durch seitliche Zubauten entstellt, die unteren Hallen sind verschwunden, dafür ist als Abschluß gegen die untere Straße eine den Garten begrenzende Terrasse aufgebaut worden (Abb. 54).

Ob, wie man vermutet hat, dem Schüler Michelangelos, Giovanni Angelo Montorsoli, der Ruhm gebührt, die 1529 vollendete Anlage ganz entworfen und mit sicherstem künstlerischen Gefühle die Terrainbeschaffenheit und das Wasser

zur Gesamtwirkung herangezogen zu haben, wie es in allen Villenanlagen der Folgezeit wieder geschah, muß dahingestellt bleiben. Bezeugt ist seine Tätigkeit am Palaste erst von 1545—47. Vasari schreibt ihm die offenen Loggien und Altanen zu, wieder ohne Beglaubigung. Gewiß ist, daß Silvio Cosini und Giovanni da Fiesole seit Beginn des Baues für dekorative Arbeiten tätig waren. Sie fertigten das Portal mit den beiden Frauengestalten an. Ob Perino del Vaga auch, wie Giulio Romano in Mantua, die Oberleitung des Baues hatte, der ja den Bedürfnissen der Malerei in weitgehendster Weise sich anbequemt? Von dem plastischen und malerischen Schmuck werden wir später zu sprechen haben.



Abb. 56. Portal des Palazzo Doria.

In die gleiche Zeit gehört noch der Palazzo de Mari seiner ursprünglichen, jetzt vielfach veränderten Anlage nach. Auch der Palazzo Spinola (Prefettura) all'Aquasola erhielt in jenen Jahren, nachdem er 1534 den Campofregoso von Antonio Doria abgekauft worden war, wie es heißt, durch Montorsoli seine heutige Form; aber nur mit einem Obergeschoß, wie ihn noch Rubens zeichnete. Auch hier wieder war die Verzierung der glatten Mauerflächen der Malerei vorbehalten, welche Lazzaro Calvi, ein Schüler Perinos del Vaga, ausführte. Das Portal ist eine Arbeit des Taddeo Carlone vom Ende des 16. Jahrhunderts.

Montorsolis Mitwirkung bei dem Bau in Fassolo gewinnt an Wahrscheinlichkeit, wenn wir in ihm den Künstler kennen lernen, der von 1543—47 den Umbau der Kuppel, des Chors und die zahlreichen plastischen Arbeiten in der Gentilizia der D'Oria, in S. Matteo, herstellte. Er brachte dort die stolze Inschrift an: Totius operis huius architectus et statuarius Johannes Angelus de Monte Ursulo Florentinus. Während für die Kuppel die bescheidenen Verhältnisse der gotischen Anlage beengend waren, ist in dem durch den hohen späteren Altar allerdings sehr verdunkelten Chor eine schöne Gesamtwirkung von Architektur und Plastik erreicht, die den verständnisvollen Schüler Michelangelos erkennen läßt.

Aber ersparen wir uns die Betrachtung solcher dekorativen und plastischen Arbeiten auf später, um zunächst die Architektur Genuas in der Zeit der größten Prachtentfaltung kennen zu lernen. Galeazzo Alessi (geb. 1500 in Perugia, gest. am 31. Dez. 1572 ebenda) wurde, wie es scheint, zum Zwecke der Aufführung von Nutzbauten gegen 1550 nach Genua berufen. Schon vor 1536 war Antonio



Abb. 57. Torre del Faro, der Leuchtturm.

da Sangallo als Festungsbaumeister in Genua tätig gewesen, um die schon früher teilweise bestehenden Befestigungen am Hügel von Carignano zu ergänzen. Legten doch die politischen Verhältnisse eine möglichste Verstärkung der Verteidigungswerke der Stadt nahe. Auch die Forts am Promontorio und der Torre del Faro wurden damals erneut. Giov. Maria Olgiato vollendete 1543 den letzteren, die Lanterna, wie man seiner Verwendung als Leuchtturm halber den alten Verteidigungsturm des Engpasses nannte (Abb. 57). Seiner ursprünglichen Bestimmung getreu hat er auch heute noch die charakteristische alte Form der als Bollwerke dienenden Türme Genuas (wie des Torre degli Embriaci) beibehalten: auf quadratischer Basis der mächtige Quaderbau, den das dreifach übereinander vorkragende Bogengesims bekrönt. Bei der Höhe des Torre del Faro ist es erklärlich, daß man eigentlich zwei Türme der beschriebenen Form aufeinander setzte. Galeazzo Alessi scheint sich zunächst der Befestigung des Hafens gewidmet zu haben. Einer interessanten künstlerischen Ausgestaltung war die Porta del Molo Vecchio fähig, die nach Alessis Plänen laut Inschrift 1553 vollendet wurde (Abb. 58). Es liegt etwas Düsteres, Mächtiges in dem Bau, der von der Innenseite aus durch drei Torbogen, je von dorischen Pilastern flankiert, zugänglich ist, nach außen als dräuendes Bollwerk sich darstellt. Gewaltigen Klammern gleich springen im Winkel gegeneinander zwei schräg ansteigende turmartige Flügelbauten vor, die Toröffnung umschließend, die schwere rustizierte Säulen noch gleichsam verengern.

Alessi hat auch eine großartige Erweiterung der Stadt eingeleitet durch Anlage der Via Nuova, jetzt Garibaldi; eine seltene und besonders glückliche Gelegenheit für einen Renaissancearchitekten, nach seinen Ideen nicht nur einzelne Gebäude, sondern einen ganzen Komplex gestalten zu dürfen. Heute dünkt uns die Via Garibaldi nicht breit, verglichen mit den Straßen Altgenuas ist sie jedoch sehr geräumig. Die Bedürfnisse und der Raumsinn steigerten sich eben in dieser Hinsicht von Jahrhundert zu Jahrhundert. Um wieviel breiter ist dann schon die Via Balbi, welche Bartolommeo Bianco im 17. Jahrhundert anlegte. In der Via Garibaldi reiht

sich nun Palast an Palast, „die Straße der Könige“ hat man sie deshalb genannt. Da die Dokumente über die Urheber der einzelnen Paläste zumeist schweigen, herrscht keineswegs Einigkeit darüber, welche als von Galeazzo Alessi erbaut gelten dürfen, insbesondere auch noch deshalb, weil die meisten derselben durch spätere Um- und Zubauten wesentliche Veränderungen erlitten haben. Um so wichtiger ist uns daher ein Werk, das uns den Zustand der Paläste Genuas zu Anfang des 17. Jahrhunderts rein und deutlich vor Augen führt und das wegen seines Urhebers und seiner Absichten nicht weniger denkwürdig ist, als wegen des behandelten Gegenstandes: des Peter Paul Rubens „Palazzi di Genova“, in Antwerpen 1613 und 1622 in zwei Teilen gedruckt. Da Rubens den praktischen vorbildlichen Zweck für seine Heimatstadt, keineswegs natürlich einen wissenschaftlich historischen im Sinne hatte, gab er die Namen der abgebildeten Paläste nicht an, daher ist auch ihre Identifizierung in den Fällen, wo sie nicht erhalten oder stark verändert sind, selten möglich. Trotzdem ist aber das Tafelwerk für uns so wichtig, daß wir im folgenden öfters darauf zu verweisen haben werden.

Galeazzo stellte den Typus des Stadtpalastes fest, der auch in der Folgezeit mit geringen Veränderungen sich in Geltung erhielt. Ueber dem Erdgeschoß war gewöhnlich nur ein wieder sehr hohes Stockwerk angeordnet, bisweilen ein niedrigerer Zwischenstock zwischen beiden oder ein ebenfalls niedrigeres zweites Stockwerk. Ein mächtig vortretendes Gesimse trennt die Stockwerke, während ein kräftiges Kranzgesims den oberen Abschluß bildet, über dem meistens noch eine Balustrade hinläuft. Durch das in der Achse des Baues gelegene Portal gelangt man in ein geräumiges Vestibül, das häufig prächtigen künstlerischen Schmuck erhält und von dem man gerade weiter in den Säulenhof gelangt, den an das Hauptgebäude angesetzte Flügel und eine diese verbindende Halle begrenzen. Die Haupttreppe, deren Antritt entweder im Vestibül oder in einem der Flügelbauten (insbesondere dem linken) gelegen ist, führt in den Piano Nobile. Dort betreten wir zunächst wieder ein in der Achse liegendes Vestibül, aus dem man in den Hauptsaal gelangt (auch dieser liegt in der Achse) und von da in die Nebengemächer. Ein zweiter, dem ländlichen Charakter sich schon nähernder Typus des Palastes entstand durch Anordnung des Säulenhofes vor dem Hauptbau, wodurch ein reiches System von aussichtspendenden Terrassen über den Säulenhallen und von ländlichen Loggien an der dem Hofe



Abb. 58. Galeazzo Alessi, Die Porta del molo vecchio (Außenseite).

zugekehrten Fassade sich ergab, wie es sonst nur die Villa kannte. Auch für diese schuf Alessi die Grundform. Sie unterscheidet sich vom Stadtpalast in der Disposition des Planes dadurch, daß die Innenräume sich nicht um einen Hof gruppieren, sondern ein geschlossenes, unter einem Dach befindliches Ganze bilden. In Loggien und Hallen öffnet sich die Villa nach dem Garten zu, der selbst je nach der Terrainbeschaffenheit gegliedert ist und zu dem das Hauptgebäude in ein bestimmtes, keineswegs zufälliges Verhältnis gesetzt erscheint.

Neben Galeazzo Alessi war insbesondere der Bergamaske Giovanni Battista Castello als Palastbaumeister tätig. Seinen Bauten fehlt die Größe derjenigen Alessis, sowie die kräftige Profilierung und das organische Gefühl, dagegen besitzen sie eine leichte Grazie, eine vornehm ruhige Schönheit und die größten dekorativen Reize. Wir werden den Bergamasco als Maler und Dekorator noch zu bewundern Gelegenheit haben. Hier sei schon vorweggenommen, daß er selbst wohl seine Begabung in letzterem Fache am höchsten stellte und sich gelegentlich mit dem gewaltigen Alessi zu einem Werke verband.

Die Ecke der Via Garibaldi gegen Piazza Fontane Marose bildet rechts der Palast (Nr. 1), der um 1565 für die Spinola erbaut, jetzt im Besitz des Marchese Cambiaso ist. Derselbe hat jedoch bei Anlage der Via Caffaro sich eine Abschrägung der Seitenfassade um die Breite eines Fensters gefallen lassen müssen. Der Plan ist einfach. An den Hauptbau sind zwei schmale Flügel angelehnt, die eine zweigeschossige offene Halle, den Abschluß des kleinen Hofes bildend, verbindet. Die Fassaden sind durchgängig mit Rustika versehen, ein Mäanderband ziert streng das Mittelgesimse. Wir glauben, daß hier ein Plan Alessis von einem Schüler ausgeführt wurde.

Interessanter in der Anlage ist der Palazzo Lercari-Parodi (Via Garibaldi 3), für Francesco Lercari seit 1567 erbaut. An die Straße grenzt ein großer quadratischer Säulenhof, rings mit Hallen umgeben, die sich nach außen jedoch nur durch das Portal und Fenster öffnen. In dem in der Mittelachse liegenden Vestibül liegt der Antritt der Haupttreppe, die, mit ansteigenden Kreuzgewölben bedeckt, in das obere, reich dekorierte Vestibül mündet. Dort sind die Büsten des Erbauers und seiner Gemahlin von Taddeo Carlone und Deckenfresken mit römischen Historien von Lazzaro Calvi angebracht. Vom Vestibül gelangt man in den ebenfalls in der Mittelachse gelegenen großen Saal, der wieder, wie in den Villen, den Zugang zu den Nebengemächern vermittelt. Die Flügelbauten enden gegen die Straße hin mit offenen Loggien. Das zweite Geschoß hat wieder ein Vestibül (Deckenfresko des Kampfes der Giganten von Ottavio Semino). Die Fassade, deren Oeffnungen jetzt gegen die Straße hin verglast sind, muß ehemals mit der offenen Loggia einen viel größeren Eindruck gemacht haben. Charakteristisch für die einheitliche Idee, die eine solche Straßenanlage der Hochrenaissance leitete, ist, daß der Palazzo Lercari mit dem gegenüberliegenden Palazzo Carrega-Cataldi eine gemeinsame Mittelachse hat. Auch bei dem Palazzo Lercari blieb wegen Alessis Berufung nach Mailand einem Gehilfen die Ausführung überlassen.

Daß der gegen 1560 für Tobia Pallavicino erbaute Palazzo Carrega-Cataldi (Via Garibaldi 4) von Alessi erbaut wurde, ist zwar wahrscheinlich — viele aber

geben ihn ganz dem Bergamasco, dessen köstlich feine Deckenfresken, von feinsten Stukkaturen des Battista und Andrea d'Aprile umrahmt, Vestibül (Abb. 59) und oberen Vorsaal (Abb. 60) so bezaubernd schön machen. Doch glaube ich, daß Alessi die edlen Verhältnisse dieser Räume geschaffen hat, wie seine rechte Hand in der Ausführung, Antonio Roderio, die prächtigen Marmorarbeiten schuf. Infolge geringer Tiefe



Abb. 59. Vestibül des Palazzo Carega-Cataldi.

des Baues fehlt der Säulenhof, das Vestibül ist durch den Treppenantritt abgeschlossen und vom mittleren Podest führt rechts die Stiege nach dem ersten Stock, während links ein Scheinaufgang der Symmetrie halber angeordnet ist. Durch Rubens wissen wir, daß der Palast nur ein Obergeschoß hatte, erst später setzte man ein zweites darauf, das insofern unglücklich ausfiel, als die ehemals in den Dachstuhl einschneidenden Gewölbe des großen Saales und Vestibüls nun in den zweiten Stock einschneiden, dessen Oeffnungen an der Front daher nur Scheinfenster sind.

Die Fassade des Palazzo Spinola (Via Garibaldi 5, Abb. 61) ist ganz der Bemalung zum Schmucke überlassen geblieben. Nur das mäßig vortretende Mittelgesims, kleine Balkons vor den Fenstern des Piano Nobile und das kräftig ausladende Hauptgesims sind vom Architekten angegeben worden. Die Calvi, Nachfolger des Perino del Vaga, haben da ein weites Feld gehabt, ihre Geschicklichkeit zu erproben. Im Innern sind Vestibül (mit Fresken von Lazzaro Tavarone), Treppe und Oberhalle, Hof und Garten von imposanter Wirkung. Ein sehr begabter



Abb. 60. Oberes Vestibül des Palazzo Carega-Cataldi.

Nachfolger Alessis muß den Bau gegen das Ende des Cinquecento errichtet haben. Auf den Freskenschmuck der Fassade werden wir noch zurückkommen.

Die beiden Paläste Giorgio Doria (Via Garibaldi 6) und Adorno (Via Garibaldi 10) haben so mannigfache Umbauten, namentlich im Aeußeren, erfahren, daß wir ihnen nur dann besondere Beachtung schenken, wenn es uns gegönnt wird, die auserlesenen Kunstsammlungen und Freskomalereien des Innern zu besichtigen.

Vollständig erhalten ist aber der Palazzo Raggio-Podestà (Via Garibaldi 7, Abb. 61), für Niccolò Lomellini 1563 von Gio. Battista Castello erbaut, von größter Zierlichkeit und Eleganz. Vergebens würden wir hier die markante Betonung des

Konstruktiven, die geschlossene Kraft der Bauten Alessis suchen, es ist von den großen Linien und kräftigen Gliedern nur soviel gegeben, als nötig erscheint, um den reichen dekorativen Schmuck der Stukkaturen in ein strenges System zu bringen. Die Gesimse sind zart, in das Kranzgesims schneiden sogar die Fensteröffnungen



Abb. 61. Gio. Batt. Castello il Bergamasco, Palazzo Raggio-Podestà, via Garibaldi (daneben Palazzo Spinola).

des Oberstockes ein und heben dadurch dessen Kraft völlig auf. Könnte man doch beinahe von einer Vorahnung des Rokoko sprechen, wenn man die zierlichen Fensterbekrönungen mit Masken oder Schilden, die Fruchtkränze, Trophäen und kriegerischen Embleme, die zierlich die Wandfelder beleben, ins Auge faßt. Wir sind hier in der Tat von den zierlichen Dekorationen von Versailles gar nicht so weit entfernt. Es

heißt, daß Marcello Sparzo nach Castellos Angabe diese Dekorationen ausgeführt hat, ein Künstler, der in seinen selbständigen überladenen Ornamenten der Kirche S. Rocco keineswegs einen so günstigen Eindruck hervorbringt. Das Portal ist späteren Datums. Sehr originell ist das ovale Vestibül, das wie die Fassade reich mit Stukkaturen geschmückt ist. Noch zu des Rubens Zeit war der Säulenhof durch Flügelbauten und deren Verbindungshalle begrenzt. Erst Filippo Parodi, der geniale Dekorateur des Spätbarock, schuf als Abschluß des Hofes die malerische große Grotte, die wir später betrachten wollen (Abb. 85).

Auf Castellos Plan geht gewiß noch der Palazzo Imperiali (Piazza Campetto), gegen 1560 für Vincenzo Imperiale erbaut, zurück. Hier treten an der Fassade die architektonische Profilierung der Gesimse und Fensterumrahmungen, eine heitere, spielende Stuccodekoration mit Bandwerk in mannigfacher Verschlingung und mit Putten, die auf Fruchtkränzen schweben, und monochrome Malerei, Bronzestatuen nachahmend, in eine höchst wirkungsvolle Verbindung. Das Vestibül, welches Castello gemeinsam mit Luca Cambiaso ausschmückte, sowie die Fresken der Säle sind leider beinahe alle durch Feuchtigkeit und Verwahrlosung beschädigt.

Die Dekorationsweise des Bergamasco ist schon von Zeitgenossen nachgeahmt worden. So dürfte der in den Details vortreffliche und reizvolle, im ganzen etwas schwere Stukkaturenschmuck an der Fassade des Palazzo Pallavicino (Salita S. Caterina 4, Abb. 62) von einem Schüler Castellos entworfen worden sein. An dieser Fassade muß man sich, wie bei so vielen gemalten in den engen Straßen der Altstadt, fragen, für wen die Wirkung der zierlichen, sorgfältigen Arbeiten denn eigentlich bestimmt war. In beträchtlicher Höhe in enger Gasse angebracht, sind sie nur aus den Fenstern der gegenüber liegenden Häuser einigermaßen zu sehen. Von der engen Straße betritt man ein dunkles Vorhaus, aus dem rechts die Treppe aufwärts führt, während links der Symmetrie halber eine Scheintreppe angeordnet ist (wie im Palazzo Cataldi). Ein Portal in der zierlichen, etwas gesuchten Dekorationsweise Castellos findet man noch auf Piazza Sauli.

Kehren wir aber zu Galeazzo Alessi zurück. Kein anderer seiner Paläste reichte an Schönheit und Feinheit der Durchbildung an den Palazzo Sauli heran, der leider modernem Barbarismus zum Opfer fiel, so daß nur geringe Spuren davon auf uns gekommen sind (in Via S. Giuseppe, Crosa del Diavolo, Besitz des Ospedale). Er war 1555—1556 für die Grimaldi erbaut, aber schon am Ende des 16. Jahrhunderts von den Sauli erworben worden. Die Gesamtanlage glich der des Palazzo Lercari: Ein Säulenhof war der Fassade vorgesetzt; über den Säulengängen aber befanden sich keine oberen Flügelbauten, sondern freie Terrassen mit pavillonartigen Aufbauten an den vorderen Ecken. Dadurch kam die Fassade zu einer viel größeren Wirkung, als am Palazzo Lercari. Die ganze Mitte des Obergeschosses nahm die offene Loggia ein, hinter der der große Saal lag. Diese Perle der Profanarchitektur ist verloren.

Es ist schon gesagt worden, wie sich dieser Typus des Palastbaues der Villa nähert. Und von eigentlichen Villen besitzen wir mehrere von Alessi gebaute in guter Erhaltung. Die früheste derselben ist die Villa Cambiaso (Abb. 63) in S. Francesco d'Albaro, 1548 für Luca Giustiniano begonnen. Die Fassade ist in einen drei-

fenstrigen Mittelteil und einfenstrige, etwas vortretende Seitenteile gegliedert und im Erdgeschoß durch dorische Halbsäulen, im Obergeschoß durch kannelierte Komposit-pilaster belebt. Sowohl das Mittelgesims, als auch das Kranzgesims, über dem noch eine Balustrade sich erhebt, sind sehr kräftig gebildet. Eine offene Halle, zu der eine Freitreppe führt, nimmt die ganze Breite des Mitteltraktes im Erdgeschosse ein.

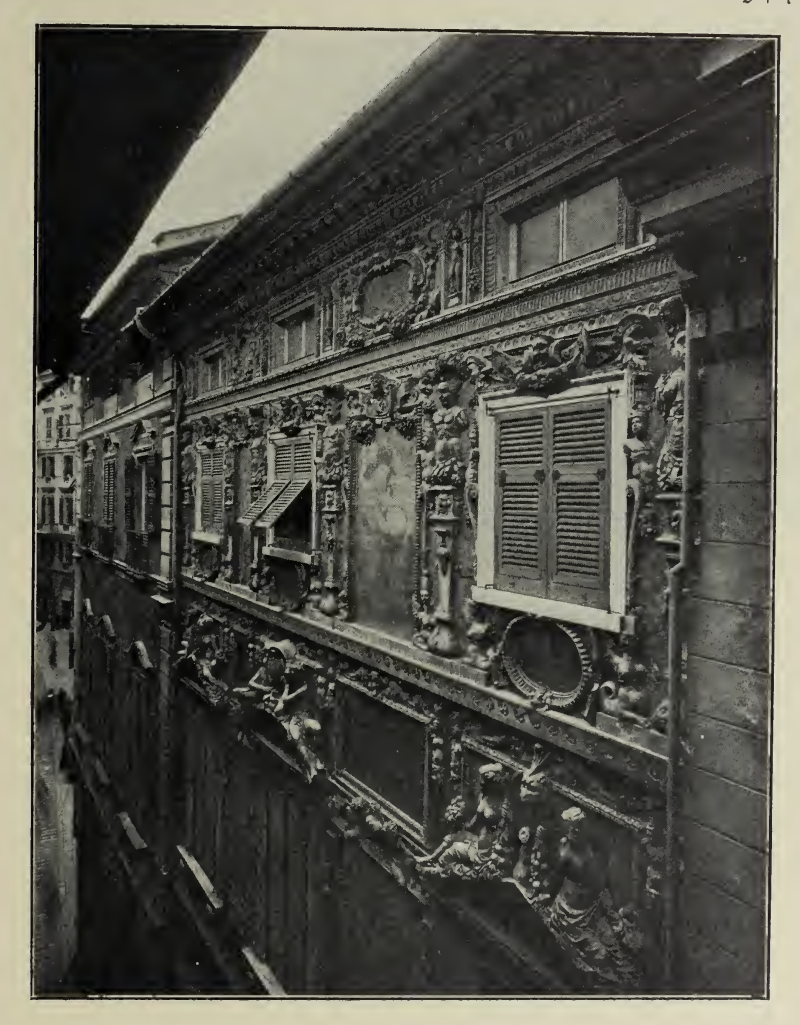


Abb. 62. Stucco-Dekoration am Palazzo Pallavicini, Salita S. Caterina.

Von ihr aus gelangt man erst in das eigentliche Vestibül, das durch Oberlichten und Fenster von der Vorhalle Licht erhält. Die Haupttreppe, die in keinem von all diesen Bauten eine besonders großartige Entwickelung gefunden hat, führt in die offene, nach der Gartenseite zugekehrte Loggia des Obergeschosses, den mit der meisten Sorgfalt und Pracht ausgeschmückten Raum der Villa. Sie öffnet sich in drei Arkaden, die auf mit Gebälkstücken verbundenen jonischen Doppelsäulen ruhen, gegen eine unbedeckte, mit Marmorbrüstung abgeschlossene Plattform, welche



Abb. 63. Galeazzo Alessi, Villa Cambiaso.

zwischen den im ersten Stockwerk sich bildenden Seitenflügeln der Rückseite eingespannt ist. An der meisterhaften Dekoration dieser Loggia sind Giovanni Lurago und Taddeo Orsolino beteiligt gewesen, Andrea Semino hat die schönen Lünettenfresken mit Apollo und Diana zwischen Putten gemalt. Von der Loggia führt eine Türe in den überwölbten Hauptsaal von kolossalen Verhältnissen, der zwölfundeinhalb Meter hoch ist und auf den alle Seitengemächer münden. Von der Gartenanlage ist nur mehr die breite, von Postamenten und Vasen flankierte, in der Hauptachse gerade auf den Bau zuführende Auffahrt erhalten.

Von ähnlicher Anlage ist die Villa Pallavicini delle Peschiere, 1560—1572 für Tobia Pallavicino nach Alessis Plänen erbaut. Das Erdgeschoß ist durch jonische, der Oberstock durch korinthische Pilaster gegliedert. An der Fassade springen Avantkorps als Flügelbauten vor. Besonders reich ist das Kranzgesims mit aufgesetzter Balustrade. Die Vorhalle ist wieder loggienartig. Die jetzt vermauerten und mit mythologischen Figuren bemalten Nischen der Flügel waren wenigstens im Obergeschoß ehemals offen. Ist auch der Garten heute größtenteils zerstört und verbaut, so läßt sich doch noch das Verhältnis des Gebäudes zu demselben erkennen. Die Villa steht auf dem höchsten Punkte, terrassenförmig senkt sich das Terrain davor. Nur noch die erste prächtige, aussichtsreiche Terrasse vor der Fassade ist erhalten. Unter ihr ist in der Hauptachse eine Grotte eingebaut.

Ganz anders ist die örtliche Disposition der Villa Scassi (Abb. 64) in Sampierdarena gewählt. Sie wurde nach Galeazzo Alessis Plänen um 1560 von Domenico

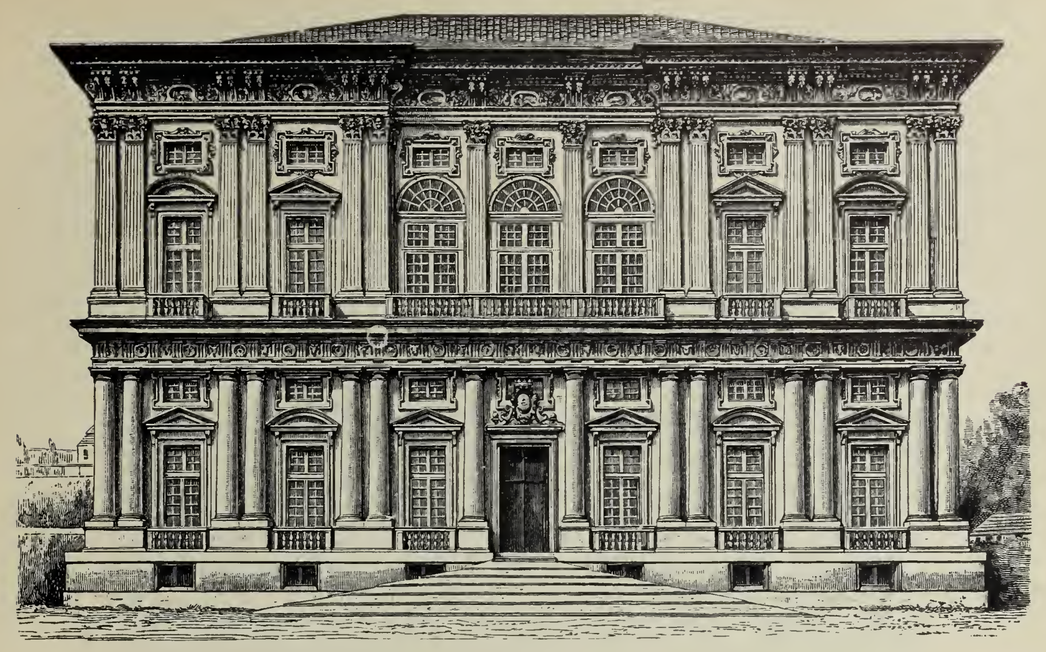


Abb. 64. Nach des Galeazzo Alessi Plan, Villa Scassi in Sampierdarena.

Ponzello für Vincenzo Imperiale erbaut, zu Anfang des 19. Jahrhunderts von dem Grafen Onofrio Scassi erworben und ist jetzt in ihrer Verwendung als Mädchenschule in städtischem Besitz. Der Plan ist der bei Alessi übliche. Die Zweiteilung der Avantkorps durch doppelte korinthische Pilaster ist weniger glücklich zu nennen als die monumentale Form derselben in den Villen Cambiaso und Pallavicini. Ganz prächtig ist die Anlage des glücklicherweise erhaltenen Gartens. Die Villa steht am tiefsten Punkt, hinter ihr steigt das Terrain sanft an, gepflasterte Gänge, Pavillons, Terrassen, Bassins in beträchtlicher Höhe mit Fontänen, Statuengruppen ergeben ein malerisches Ganzes, das wir in der Phantasie uns noch prächtiger ausschmücken mögen, da bunte Blumen und zierliche Beete, nicht aber Nutzpflanzungen die Flächen bedeckten.

Sampierdarena besitzt noch zwei weitere grandiose Villenbauten Galeazzo Alessis, beide allerdings ihrer ursprünglichen Bestimmung und Schönheit ganz entfremdet: die ehemals den Spinola gehörige Villa (Via de Marini), jetzt Collegio dell' Immacolata, hat die große Loggia der Gartenseite verloren. Sonst ist der Bau samt den Innenmalereien leidlich erhalten. Andrea Ansaldo leitete die architektonische Bemalung des Aeußeren. Ein ehemals den Sauli gehöriger Bau (ebenfalls Via de Marini) scheint nach der Idee eines Kastells konzipiert zu sein und ist von größter Wucht der Verhältnisse. Auch hier ist die architektonische Gliederung des Aeußeren aufgemalt. Die Loggia ist zwar vermauert, bewahrt im Innern aber noch die prächtigen Stukkaturen, sowie einige Säle die alten Fresken. Auch bei diesem Palaste könnte die Stadtverwaltung Genuas ihren Kunstsinn beweisen und eines der wunderbarsten Werke Alessis zu neuem Leben erwecken durch ver-

ständige Restaurierung und Befreiung von der entwürdigenden Verwendung als Fabrik (deren jetziger liebenswürdiger Leiter allerdings den Bau, soweit es möglich ist, zu schonen bestrebt ist).

In seinen Villen hat Alessi Nutzanlagen auf das zierlichste und phantasievollste auszugestalten gewußt. So baute er, wie wir von Vasari hören, in der verlorenen Villa Grimaldi im Bisagnotal ein rundes Badegemach mit Kuppel,



Abb. 65. Rocco Lurago, Palazzo Doria-Tursi (Municipio).

mit einem Umgang, in dem acht Nischen waren, vier davon mit Badewannen ausgefüllt, die heißes Wasser aus dem Rachen von Meerwundern, kaltes aus Froschmäulern empfingen. Hermen trugen das Kranzgesims und vom Gewölbe hing ein Leuchter nieder, dessen große Schale das Firmament darstellte.

Unter den Werken der jüngeren Zeitgenossen Alessis ist das großartigste der 1564 für Niccolò Grimaldi, Fürst von Salerno, begonnene, 1593 von Giovanni Andrea Doria gekaufte Palazzo Doria-Tursi, jetzt Municipio (Via Garibaldi, Abb. 65), von dem Lombarden Rocco Lurago. Sind auch die architektonischen und dekorativen

Details keineswegs mehr von der Feinheit wie bei Alessi, so gebührt Lurago das Verdienst einer wichtigen Neuerung: er hat mit den bei dem ansteigenden Terrain Genuas unvermeidlichen Treppen eine ganz prachtvolle Wirkung zu erzielen gewußt und damit ein neues Element dem genuesischen Palastbau zugeführt. Ansätze zu einer reicheren Ausgestaltung der Treppen hat ja schon Castello gemacht, mehr in feinsinnig dekorativer Absicht, als in Erkenntnis der großartigen Möglichkeiten. Im Palazzo Doria-Tursi führt aus dem elf Meter hohen Vestibül eine breite Treppe von einundzwanzig Stufen nach dem Säulenhof (Abb. 66), der, in zwei Geschossen unten mit dorischer, oben mit jonischer Ordnung angelegt, eine bedeutende Wirkung erzielt (wobei man die Verglasung des Oberstockes wegdenken muß). An



Abb. 66. Rocco Lurago, Hof des Palazzo Doria-Tursi (Municipio).

der dem Aufgang gegenüber liegenden Schmalseite betritt man die in der Achse des Gebäudes liegende Haupttreppe, die nach dem ersten Absatze, beiderseits in rechtem Winkel ausbiegend, doppelarmig zum Obergeschoß leitet. Ursprünglich war hinter dem Podest der Treppe eine Brunnengrotte angebracht. Jetzt steht dort das Standbild jenes Cataneo Pinello, der sich vor dem Vergessenwerden dadurch zu sichern glaubte, daß er der Republik (im 16. Jahrhundert) eine Schenkung mit der Bedingung machte, daß sein Standbild auf immerwährende Zeiten auf öffentlichem Platze ausgestellt bleibe. Von der über den Säulenhallen des Hofes liegenden Plattform gelangt man in die Räume des niedrigeren zweiten Stockes; in der Achse liegt über dem Vestibül der große Saal, der durch Haupt- und Obergeschoß durchgeht. Auch die Fassade ist sehr wirkungsvoll. Das Mittelgesims ist sehr wenig ausladend gebildet, damit der obere Teil der

Front für den untenstehenden Beschauer nicht verdeckt werde; denn die Straße ist eng. Und der spätere Besitzer, Gio. Andrea Tursi, war so sehr bestrebt, das Werk zu voller Wirkung gelangen zu lassen, daß er 1716 gegenüber den Palazzo Torrette genau in axialer Beziehung errichten und dessen Mittelbau zurückspringen ließ, damit der Beschauer die nötige Entfernung von der Fassade gewinne. Die beiden offenen Loggien, welche die Fassade flankieren, sind nach dem Uebergang in den Besitz der Doria (1596), wahrscheinlich durch Battista Orsolino und Taddeo Carlone, hinzugefügt worden.

Von weiteren Bauten Luragos (gest. um 1590) weiß man mit Bestimmtheit nichts zu sagen. Verwandtschaft in den Einzelformen mit seinem Hauptwerk haben indes zu der Vermutung geführt, daß auch der Palazzo Serra (Via Garibaldi 12) sein Werk sei. Derselbe ist von Tagliafico (1755) umgebaut worden und der Franzose Charles de Wailly hat die Ausgestaltung des Prachtsaales besorgt. Mit noch größerem Rechte darf man den Palazzo Rosso (Brignole-Sale, Via Garibaldi) dem Rocco Lurago zuschreiben. Besonders Hof und Vestibül scheinen für ihn zu sprechen, wogegen die Fassade im 17. Jahrhundert umgebaut worden ist. Als Luragos Schüler werden Gian Battista Grigo (gest. vor 1656) und Francesco da Novi genannt, von welch letzterem die jetzt nicht mehr dem Kultus dienende Kirche S. Bernardo erbaut wurde.

Schwerer als Luragos Tätigkeit läßt sich diejenige des Lombarden Andrea Ceresola, genannt Vannone, bestimmen, der seinem Landsmanne im Amte eines Baumeisters der Signoria folgte. Er hat 1591 den Palazzo Ducale (Abb. 67), den alten Dogenpalast, jetzt Regierungsgebäude, errichtet. Aber durch den Brand von 1777 wurde derselbe zerstört und wenigstens die Fassade ganz erneut. Simone Cantone hat sie erbaut und die großen Traditionen des genuesischen Palaststiles scheinen in ihr wenigstens noch leise nachzuklingen. Was etwa im Innern noch der alten Anlage Vannones angehört, läßt sich mit absoluter Sicherheit nicht angeben. Immerhin scheint die grandiose Weiträumigkeit, welche das Vestibül, sowie den großen Saal auszeichnet, schon auf seine Anlage zurückzugehen. Auch die Kapelle, die den Freskenschmuck von 1655 (Gio. Batt. Carlonis) bewahrt, ist Vannones Werk. Ob man ihm auch die Loggia de' Banchi (Borsa) zuschreiben darf, deren Bau zwar schon 1556 beschlossen, 1570 erst begonnen und 1595 vollendet wurde? Gewöhnlich glaubt man hier an einen Entwurf Alessis, indes ist die große Wölbung und der Raumgedanke vielleicht doch Vannone beizumessen.

Den Neuerungen Alessis hat sich schnell Giovanni Ponzello angeschlossen, der 1565 den Palast Via Garibaldi Nr. 2 für Baldassare Lomellin erbaute. Derselbe kam dann an die Spinola, Cambiaso, zuletzt Gambaro. Von der alten Anlage ist aber außer dem Portal aus weißem Marmor nicht viel der Beachtung wert. Dieses hat Giovanni Orsolino gefertigt. Dieser und Domenico Ponzello haben zusammen 1565—1569 den Palazzo Bianco erbaut, den die Duchessa di Galliera mit den reichen Sammlungen der Stadt schenkte. Aus dem Vestibül führt auch hier eine Treppe nach dem Hofe, die Hauptstiege aber ist noch in den Seitentrakt verlegt. Die Wandgliederung und Dekoration ist etwas kleinlich.

Von Vincenzo Scamozzi (1552—1616), dem Schüler Palladios, besitzt

Genua einen Palast, aber nicht in seinem ursprünglichen Zustande, den Palazzo Elena-de Ferrari, gegenüber vom Dom. Seine Fassade, um 1612 erbaut, wurde bei Erweiterung der Via S. Lorenzo um einundeinhalb Meter nach rückwärts geschoben und in ihren Teilen etwas verändert. Die Pläne der ursprünglichen Anlage besitzt noch der Marchese de Ferrari.

Zahlreiche an und für sich beachtenswerte Paläste und Villen sind aus der zweiten Hälfte des 16. und dem Anfang des 17. Jahrhunderts noch in und um Genua erhalten, bei denen es bis heute nicht möglich ist, ihre Urheber zu nennen. In der Fassadenbildung scheint allmählich die von Alessi noch bevorzugte Aus-



Abb. 67. Simone Cantone, Fassade des Palazzo ducale.

führung der architektonischen Glieder in Marmor oder wenigstens in Verputz zurückgetreten zu sein gegenüber der aufgemalten Scheinarchitektur oder der Preisgebung aller Flächen an die dekorative Malerei, die sich seit Perinos Auftreten zu immer größerem Glanze erhoben hatte. Schöne Beispiele von aufgemalter Scheinarchitektur finden sich an Villa Brignole (Rustika im Erdgeschoß, jonische kannelierte Pilaster und reiche Fensterbekrönungen im Oberstock), an zwei Palästen der Piazza de' Banchi, ehemals für die Lomellini und Serra (oder Negrotti) erbaut (wieder Rustika und oben Säulen und Gesimse, von grauen Putten belebt), an Palazzo Pallavicini (Abb. 68) auf Piazza Fontane Marose, wo die monochrome Scheinarchitektur bestimmte Felder ausspart, in die dann Lazzaro Calvi sechs farbige mythologische Gestalten malte. Rein architektonischer Art ist die Außen-

bemalung der Villa Franzone. Dieses Dekorationsverfahren verschwand später nicht mehr, wird sogar bei Landhäusern heute noch in Ligurien angewendet.

Der Zeit um 1600 gehören noch einige besonders prächtige Villen an. Charakteristisch für dieselben ist, daß die Strenge des Systems, in das Galeazzo Alessi Hauptbau, Terrassen, Eingang und Gartenanlagen brachte, sich lockert. Der eigentlich architektonischen Wirkung gegenüber beginnt ein Ausgehen auf malerische Effekte bei eminent geschickter Ausnutzung der jeweiligen Terrainbeschaffenheit sich Geltung zu verschaffen. Auch tritt den schweren, wuchtigen Verhältnissen und Details von Alessis Bauten gegenüber mehr das Zierliche, leicht Graziöse in den Vordergrund. Die Gesamtdisposition wird im allgemeinen beibehalten.



Abb. 68. Palazzo Pallavicini, Piazza Fontane Marose.

An der wunderbar schönen Villa Imperiali in Terralba (Abb. 69) bei S. Francesco d'Albaro fällt die Verschiebung des Treppenaufganges und der Grotte nach links auf. Das Haus selbst besitzt einen dreifenstrigen Mitteltrakt, den im Innern des Oberstockes der große Saal füllt, und daneben zierliche Eckloggien mit je drei Arkaden. Nach der Gartenseite zu finden wir die schöne Mittelloggia wie bei Alessi und den Ausgang nach den Terrassen mit Fontänen und Grotten, die nun in die Hauptachse des Gebäudes einlenken. In der Villa Paradiso (ehemals Besitz der Fürstin de Podenas) in S. Francesco d'Albaro nehmen die seitlichen Loggien (Abb. 70) sogar die volle Tiefe des Gebäudes ein. Man hat die Anlage dem Vannone zugeschrieben. Jedenfalls sind die geräumigen Säulenloggien, die Ansaldo, Bernardo Castello und Tavarone ausschmückten und aus denen man eine unvergleichliche Fernsicht genießt, seiner nicht unwürdig.

Der letzte große Baumeister, der im genuesischen Palaststil etwas Neues, Originales zu sagen wußte, ja demselben eine Größe und Pracht verlieh, in der sich der immense Reichtum und die ererbte Vornehmheit des genuesischen Adels des 17. Jahrhunderts ausprägte, war der Mailänder Bartolommeo Bianco



Abb. 69. Palazzo Imperiali, Terralba.

(1604—1656). Er hat die Via Balbi angelegt, und wenn man diese mit der Via Nuova des Alessi vergleicht, wird sogleich das Verhältnis beider Meister deutlich. Um wieviel breiter, geräumiger ist alles geworden! Dort konzentrierte Kraft, hier ein üppiges Schwelgen. Als Hauptwerk Biancos kann der Konzeption wie Erhaltung nach der Palazzo della Regia Università (Abb. 71) gelten. Paolo Balbi ließ ihn 1623 beginnen und übergab ihn den Jesuiten, in deren Besitz er blieb, bis er 1782 zur Universität erweitert wurde. Im allgemeinen gab Curagos Palazzo Doria-Tursi das Muster für die Anlage ab. Aber es fallen wesentliche Unterschiede auf. Die Arkaden des Hofes setzen sich an den Langseiten bis zur Straßenfront fort, wodurch das Vestibül bedeutend weiter erscheint (Abb. 72). Die Haupttreppe in der Achse des Gebäudes verbindet alle drei Stockwerke und baut sich luftig und frei nach oben auf (sie wurde freilich niemals vollendet). Der Blick durch das Vestibül in den Hof ist freier und großartiger, ja er gehört zu den größten architektonischen Eindrücken, die man überhaupt haben kann. Die Verdoppelung der Säulen gibt einen reicheren und volleren Akkord. Domenico Parodi hat auch hier wieder seine Kunst bewährt, indem er der Aufgangstreppe aus dem Vestibül in den Hof ihren Schmuck gab, die beiden großartigen Löwen (von Francesco Biggi ausgeführt). Die rückwärtigen Kollegienräume, im 18. Jahrhundert angefügt, stehen mit dem ursprünglichen Plane in keiner Verbindung. An der Fassade, die auch erst später ausgestaltet wurde, sind die riesigen Höhenabmessungen das Bemerkenswerteste.

Für die Beurteilung des Palazzo Durazzo (ebenfalls für Paolo Balbi erbaut), der gegen Ende des 18. Jahrhunderts von Tagliafico völlig umgebaut wurde, sind wir auf den bei Rubens erhaltenen Plan angewiesen. Die Fassade, ziemlich



Abb. 70. Loggia der Villa Paradiso, S. Francesco d'Albaro.

schmucklos, vielleicht auch nicht in der geplanten Weise vollendet, wirkt wieder vornehmlich durch die riesigen Dimensionen. Ob die hohen Loggien seitlich von Anfang an da waren, kann zweifelhaft erscheinen. Jedenfalls hat Tagliafico auch sie ganz umgestaltet. Das Vestibül war ziemlich klein, und eine wenig geräumige Treppe führte aus demselben, in rechtem Winkel angesetzt, nach der Verlängerung der Seitenhallen des Hofes. Erst Tagliafico machte die große Treppe, erweiterte das Vestibül und schob den Säulenhof um eine ganze Bogenstellung nach rückwärts. Geschickt vertuschte er die dicken Sockel des ersten Säulenpaares, die ja ehemals schon in den die Treppe begleitenden Mauern stak, durch die vorgesetzten weiblichen Statuen. Die Haupttreppe, schon immer an der linken Rückseite angebracht, wurde beim Umbau noch mehr nach der Seite geschoben.

Auch der Palazzo Balbi-Senarega (Abb. 73) ist im 18. Jahrhundert durch Pier Antonio Corradi verändert worden, bewahrt indes noch viel von seinem alten Zustande. Er hatte ursprünglich einen quadratischen Hof, den Säulenarkaden umgaben. In der rückwärtigen Abschlußmauer befand sich eine Brunnennische. An das Eingangsvestibül ist die Treppe seitlich angelegt. Oben ist eine luftige Verbindungshalle beider Flügel. Ueber dem Vestibül ist der Hauptsaal gelegen. Corradi legte nun den größeren Garten hinter dem Säulenhof an, gab demselben eine seitliche untere Säulenhalle und obere Galerie, beseitigte die Mauer und alte Grotte, die den Abschluß des Hofes bildeten, und legte eine viel größere Grotte mit Brunnen an der Rückseite des Gartens an. Sein Werk ist der äußerst malerische Durchblick, den



Abb. 71. Bartolommeo Bianco, Hof des Palazzo della R. Università.

der ins Vestibül Eintretende durch den Wald von Säulen nach Garten und Grotte zu genießt.

Unter den späteren Palastbauten Genuas ragt der Palazzo Reale durch Größe und Schönheit der Anlage hervor. Nach Plänen von Pier Francesco Cantone und Giov. Angelo Falcone, unter Mitwirkung von Carlo Fontana, dem Schüler Berninis, erbaut, ging er im 19. Jahrhundert durch Kauf von den Durazzo an König Carlo Alberto über. Die Abschlußwand des Hofes hat man hier sogleich weggelassen und dadurch sowohl den Fenstern des Palastes, als der Riesenterrasse den freien, herrlichen Blick auf Meer und Hafen gegeben. Die Spiegelgalerie mit ihren zum Teil antiken, zum Teil von Filippo Parodi und Schiaffino hergestellten Statuen und die zum Teil erst im 19. Jahrhundert ausgestatteten Gemächer sind von größter Pracht.

Zu deutlich empfanden wir schon bei vielen Anlagen, welch große Rolle der Gartenkunst zugeteilt ist, als daß wir zögern könnten, uns noch im Zusammenhange klar zu sagen, welchen Prinzipien sie seit dem 16. Jahrhundert in Genua folgte. Im Palazzo des Andrea Doria zu Fassolo war das ganze System von Hallen, Aufgängen, Terrassen, Fontänen, Treppen und Grotten streng und doch malerisch zugleich, zur Hebung des wesentlich durch seine offenen Hallen und leuchtenden Fresken wirkenden Palastes zuerst entfaltet worden. Es entsprach dem Geiste und Wollen Galeazzo Alessis, der nicht umsonst Michelangelos Werke studiert hatte, die Festigkeit dieses Systems zu erhöhen. Die Villa erhielt in dem Ganzen



Abb. 72. Bartolommeo Bianco und Filippo Parodi, Vestibül der Universität.

ihren bestimmten, keineswegs zufälligen Platz; so steht die Villa Pallavicini am Gipfel, die Villa Scassi am Fußpunkte des der Gesamtlage dienenden Terrains. Dieser feste Zusammenhang lockerte sich schon bei Alessis unmittelbaren Nachfolgern. Das malerische Element überwog gegenüber dem architektonischen, man gab die streng axiale Anordnung auf und lockerte damit die Bande, die den Bau und seine Umgebung verknüpften — lockerte sie einerseits und knüpfte sie andererseits nur um so fester. Denn an die Stelle der Berechnung trat nun der frei wählende Geschmack, der sich bis zum dekorativen Genie steigern konnte. Und so sind bei scheinbar größter Willkür in weisem Vertrauen auf die Wunderkraft südlicher Natur im 19. Jahrhundert Werke entstanden, wie der Zauberpark der Villa Pallavicini in Pegli von Michele Canzio mit all seinen Palmenhainen, Seufzeralleen, Feeninseln, Floratempelchen und Grotten, wie der nach dem Meere zu sich senkende Park der Villa Gropallo in Nervi, dessen unvergeßliche Palmengruppe gleichsam als ein alles harmonisierender Akkord vor abendlich leuchtendem Himmel steht.

Die Kirchenbauten Genuas aus der Zeit der Hochrenaissance und des Barock nehmen keineswegs einen gleichen Rang ein wie die Profanbauten. Montorsoli hatte bei S. Matteo im wesentlichen den alten gotischen Bau mit Inkrustation und Statuenschmuck zu verzieren. Von der 1547 erbauten gewölbten Säulenbasilika S. Sabina ist wenig zu sagen, glücklicher als Raum ist die Nonnenkirche S. Maria in Passione (1553 geweiht), erst hundert Jahre später durch Domenico Piola ausgemalt. Galeazzo Alessi hat am Dom, der, wie wir sahen, seit dem Brande des 13. Jahrhunderts unaufhörlich ein Feld der Arbeit für die bedeutendsten Architekten Genuas bot, die Vierungskuppel erbaut. Dieselbe wirkt eng, weil der Bau selbst keine Gelegenheit zu größerer Raumentfaltung bot. Daß man sie kahl ließ, lag sicher nicht in der Absicht des Architekten. Den Chorabschluß (Abb. 9) mag auch Alessi entworfen haben, die Ausführung im einzelnen blieb anderen Künstlern überlassen,

Rocco Pennone hat (um 1600) die etwas schwere Dekoration hinzugefügt. Als Hauptwerk Alessis im Kirchenbau gilt S. Maria di Carignano (Abb. 74), von den Sauli erbaut und aufs reichste ausgestattet. Mit Recht hat man darauf hingewiesen, daß der Grundriß der Kirche die größte Verwandtschaft mit Michelangelos Plan der Peterskirche zeige. Und diese Grunddisposition als lateinisches Kreuz mit mächtiger Vierungskuppel und Nebenkuppeln über den vier Eckkapellen ist auch ganz zweifellos auf Alessi zurückzuführen. Die Ausführung aber hat er nicht geleitet. Als Vasari 1567 nach Genua kam, hat er von der Kirche noch nichts gehört, Alessi aber hatte damals Genua schon verlassen. Eine Stadtansicht vom Jahre 1576 zeigt noch den freien Platz an der Stelle, wo heute die Kirche steht. Auch ist in der Behandlung der Details sowohl des Innern als der Fassade eine große Verschiedenheit von Alessis gesicherten Bauten zu bemerken. 1588 wurde die erste Messe in der Kirche gelesen. Es ist aber zweifelhaft, ob damals schon die Fassade vollendet war. Diese hat ein Gegenstück in der von S. Alessandro in Mailand (die allerdings durch barocke Zutaten auf den ersten Blick etwas verändert aussieht), einer Kirche, die 1602 von Lorenzo Binago begonnen wurde. Das zeitliche Verhältnis der beiden Fassaden ist noch nicht bestimmt; vermutlich aber gebührt der genuesischen die Priorität. Der Innenbau, an dem auch im 18. Jahrhundert noch gearbeitet wurde, wobei die Chornische eine von Alessis Plan abweichende Gestalt erhielt, wirkt trotz Großartigkeit der Disposition etwas kalt. Jedenfalls versäume man die Besteigung der Kuppel nicht, sowohl des Ueberblickes über die schöne klare Anlage, als der wunderbaren Fernsicht wegen.



Abb. 73. Bartolommeo Bianco, Hof des Palazzo Balbi.

Der bedeutendste Schüler Vignolas, Giacomo della Porta, erbaute wahrscheinlich in den siebziger Jahren des 16. Jahrhunderts die Basilica della SS. Annunziata del Guastato (Abb. 75). Das Schema der Säulenbasilika, das später zurücktritt, wird hier noch einmal in großartiger Weise gestaltet. Erst im 17. Jahrhundert haben die Carloni die überreichen Vergoldungen angebracht und dadurch die Klarheit der

Anlage etwas geschädigt. Und trotzdem muß man gestehen, daß auch der ungeheuere Prunk, mit dem die Lomellini ihre Kirche ausstatteten (bis 1741 durch Eroberung der korallenreichen Insel Tabarca durch die Türken der Quell ihres Reichtums versiegte), nicht verfehlt, zu blenden und Staunen zu erregen. Die Fassade hat eine klassizistische Vorhalle von Barrabino erhalten. Rubens hat uns den ursprünglichen Fassadenentwurf, sowie auch den später teilweise veränderten Plan des Innern, der sich dem Vorbilde von S. Lorenzo in Florenz näherte, erhalten.

Auch in der Folgezeit beharrte Genua, im Gegensatz zu fast ganz Italien, am Säulenbau. S. Maria delle Vigne, mit etwas späterer Fassade von Rocco Pennone,



Abb. 74. Fassade von S. Maria di Carignano.

im Inneren 1588 vollendet, ist wieder eine Basilika auf gekuppelten Säulen mit achtseitiger Kuppelanlage von Gaspare della Corte, ausgezeichnet durch die malerischen Durchblicke und dekorativen Reiz. S. Siro (1576 begonnen) ist der Madonna delle Vigne ähnlich (wieder die Langhausarkaden auf gekuppelten, kräftigen jonischen Säulen. Die Jesuitenkirche S. Ambrogio, seit 1587 nach dem Plane des Domenico Ponzello erbaut, mit Kuppel von Pellegrino Tibaldi, schließt sich als ursprüngliche Zentralanlage wieder näher der Madonna di Carignano an. Die Fassade wurde von Fra Giuseppe Valeriani (sonst nur als Maler bekannt) 1639 vollendet. Bemerkenswert ist, daß der ganze Schmuck dieser Kirche einer Epoche angehört und dadurch eine Einheitlichkeit des Eindruckes erzielt wird, wie man sie in Genuas Kirchen nicht häufig findet.

Einige sehr glückliche kleinere barocke Zentralkirchen mit Kuppeln hat der Mailänder Carlo Mutone gebaut: S. Luca (nach 1650, für die Spinola und Grimaldi), ein feiner kleiner Bau, der durch die architektonische Dekoration des Anton Haffner, die schönen Fresken des Domenico Piola und das Altarblatt Castigliones auf das reizvollste ausgestattet ist; und S. Croce (S. Camillo) beim Ospedale. Die köstliche



Abb. 75. Giacomo della Porta, SS. Annunziata del Guastato.

Barockfassade von Roso, deren zugehörige Kirche das Museo di Storia naturale dell' università birgt, für Paolo Balbi erbaut und durch ein wildes Gestrüpp südlicher Vegetation von der Via Balbi aus sichtbar, mag wenigstens erwähnt werden. Aus dem 18. Jahrhundert scheinen räumlich wie dekorativ besonders glücklich die Kirchen S. Filippo Neri und S. Marta, welch letzteres völlig den heiter festlichen Eindruck eines Rokokotheatersaals macht. Eine hübsche Anlage ist auch S. Torpete, 1731 von Antonio Ricca, genannt il Gobbo, erbaut, mit elliptischer Kuppel; ein hoher Raum mit achtseitiger Kuppel ist S. Giorgio.

Wir mußten bei Betrachtung von späteren Bauten immer mehr Gewicht auf die Dekorationskunst legen, die schon früher mit Bewußtsein gepflegt, im 17. Jahrhundert Malerei und Plastik ihren Zwecken eigentlich dienstbar machte. Wir werden sehen, daß vollends im 18. Jahrhundert die einzelnen Werke der Malerei oder Skulptur, in Ausdruck wie Gestaltung zumeist unbedeutend, auf ein Ganzes berechnet sind, in dem sie vortrefflich wirken. Ja, wir werden finden, daß dem Regisseur eines Theaterstückes gleich der Dekorationskünstler die Rollen verteilt und sich selbst die Herstellung des festen Gefüges, dem er die Einzelleistungen anderer einordnet, vorbehält. Nicht ohne auf diesen Zusammenhang wenigstens hingewiesen zu haben, wollte ich die Betrachtung der **Skulptur** und Malerei beginnen.



Abb. 76. Gio. Angiolo Montorsoli, Grabmal des Andrea Doria, S. Matteo, Krypta.

Im Jahre 1528 faßte die Signoria den Beschluß, nebst anderen Ehrenerweisungen dem Andrea Doria auch eine Statue öffentlich zu errichten. In der Stadt selbst aber fand sich kein Bildhauer, dem man die Ausführung derselben übertragen wollte. Andrea wandte sich daher an den Florentiner Baccio Bandinelli, der daraufhin nach Genua kam, eine Vorschußsumme verlangte und erhielt, und in vielen Jahren nicht mehr als ein kleines Modell anfertigte, bis die Genuesen die Geduld verloren und dem Schüler Michelangelos, Giovanni Angelo Montorsoli, den Auftrag übergaben. Vasari weiß zu berichten, daß Montorsoli schon früher einmal, allerdings nur vorübergehend, in Genua sich aufgehalten habe. Jetzt, 1539, vollendete er binnen kurzer Zeit den Koloß, den er für die Piazza Doria als von allen Seiten sichtbar behandelt hatte, der aber nach seiner Abreise zu seinem Aerger, wie Vasari erzählt, vor dem Palazzo Ducale aufgestellt wurde (1540). Die traurigen Reste dieses in der Revolutionszeit zertrümmerten Standbildes stehen heute in dem

kleinen Klosterhofe von S. Matteo neben denen der Statue Giovan Andreas Doria, die 1576 Taddeo Carlone errichtet hatte (Abb. 5). Im Jahre 1547 folgte Fra Giovanni Angelo einem neuerlichen Rufe des Fürsten nach Genua und übernahm die architektonische und plastische Ausschmückung von S. Matteo, die er schon 1547 beendete, trotzdem er zu gleicher Zeit in Neapel die Aufstellung des Grabmals des Dichters Sanazaro leitete. Bei dem dekorativen Schmuck, besonders der Wölbung des Chors und der Kuppel, half ihm wohl jener Silvio Cosini, dessen feine Arbeiten



Abb. 77. Gio Angiolo Montorsoli, Pietà, Kirche des Albergo de' Poveri.

im Palast von Fassolo wir sogleich kennen lernen werden. Die Statuen und Reliefs aber sind Montorsolis Werk. Und sie gehören zum besten, was aus der Schule Michelangelos hervorgegangen ist. Montorsoli weiß durchaus Maß zu halten, wenn er auch im Ausdruck dadurch manchmal etwas leer wirkt, niemals verfällt er in jenen Manierismus, der die meisten Werke der Zeit so unangenehm macht. In der Apsis- nische steht die Gruppe der Pietà, einfach und schön im Ausdruck, wie natürlich das Vorbild Michelangelos in der Peterskirche voraussetzend. In den Seitennischen stehen die hl. Johannes Baptista, Andreas und zwei Propheten, die im ganzen etwas weniger glücklich zu nennen sind. Ueber der Pietà steht die große Statue des Reden-

tore, zu dessen Seiten die Reliefs von Propheten und den vier Evangelisten ihren Platz gefunden haben. Die Stukkaturen der Decke mit der Schöpfungsgeschichte (mit michelangelesken Zügen) gehören dem Silvio Cosini an. Gute Arbeiten Montorsolis sind sodann die beiden Kanzeln, die eine mit den Figuren des Auferstandenen zwischen Petrus und Paulus, die andere mit den Figuren des Schmerzensmannes und der vier Evangelisten versehen. Unterhalb derselben sind jetzt die Reliefs mit kriegerischen Emblemen, gefesselten Sklaven und dergleichen eingemauert, welche den Sockel des Standbildes Andreas zierten und die als besonders feine und auch dekorativ glückliche Leistungen Montorsolis genannt zu werden verdienen. Auch das Grabmal des Fürsten in der Krypta von S. Matteo ist eine würdige, im Dekorativen höchst einfach gehaltene Arbeit Montorsolis (Abb. 76). Weniger sicher mögen die beiden Seitenaltäre in der Kirche sein. Das schwache Relief, das die Nische desjenigen zur linken Hand füllt, gehört gewiß einem späteren Künstler an, außerordentlich schön sind hingegen die feinen Reliefs der Verkündigung, Geburt Christi und des Zuges der hl. drei Könige an der Brüstung der Cantoria über diesem Altar. Für Montorsoli sehr charakteristisch ist noch das weich gearbeitete und im Ausdrucke ergreifende Marmorrelief der Pietà, das die Tradition Michelangelo selbst zuschreibt, in der Kirche des Albergo de' Poveri (Abb. 77). Wenn auch der vortreffliche Tritonsbrunnen (Abb. 78) im Garten des Palazzo Doria Montorsoli angehört, was allerdings nach der Formenbehandlung sehr wahrscheinlich ist, so ist die Vielseitigkeit des Meisters aller Bewunderung wert. Der spanische Kanzler Granvella bewunderte den Brunnen so sehr, daß der Fürst ihm eine Kopie desselben zusandte. Auch die sechs Reliefs mit Trophäen und Putten im Vestibül des Palastes sollen vom Sockel des Standbildes Andreas stammen.

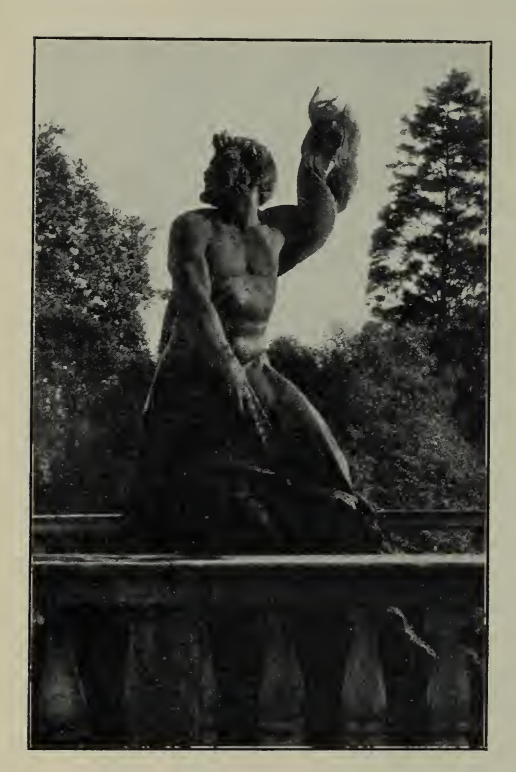


Abb. 78. Triton, Brunnenfigur im Garten des Palazzo Doria.

Wir brauchen nur die Treppen des Palazzo Doria hinaufzusteigen, um die bezauberndsten Werke dekorativer Plastik vor uns zu haben. Die Stukkaturen, welche Loggia und großen Saal schmücken, die beiden Prachtkamine (Abb. 79), welche aus weißem Marmor von Carrara und schwarzem von Portovenere gefügt, bei feinster zartester Ausführung den höchsten dekorativen Geschmack bekunden. Giovanni da Fiesole und Silvio Cusini sind die ausführenden Meister gewesen, Perino del Vaga aber gibt man gewöhnlich die Ehre, all die phantasievollen und zierlichen Entwürfe

gegeben zu haben. Ob man ihm dabei nicht zuviel zuschreibt? Wir werden auf seine Fresken später zurückkommen. Mag auch an den Stukkaturen sein Anteil anerkannt werden, die Kamine hat er gewiß nicht entworfen. Ein etwas hastiges Uebermaß der Bewegungen kann er selten verleugnen, die Figuren und Reliefs der



Abb. 79. Kamin im großen Saale des Palazzo Doria.

Kamine aber atmen die gleiche ruhige Schönheit, wie die beiden Frauen, die auf dem Flachgiebel des schönen Hauptportals lagern, das Giovanni da Fiesole schuf.

Sieht man, wie Andrea Doria sich ausschließlich florentinischer und römischer Künstler bedient, so vermutet man wohl, daß es in Genua selbst an großen Talenten fehlte. Die Stadt war aber nicht so arm, als es schien. Nach Tamagnini und Pace Gaggini nahm die erste Stelle unter den lombardischen Bildhauern in Genua Giangiacomo della Porta aus Porlezza ein. Bis zum Jahre 1513 reichen

die Notizen über seine Arbeiten in Genua zurück. 1531 berief ihn die Dombaubehörde zur Fortführung der Ausstattung der Kapelle S. Giovanni. Er verband sich mit Niccolo da Corte, der besonders als Dekorationskünstler Ruf hatte. Niccolò war aber auch in der Großplastik erfahren und hatte 1529 Terrakottafiguren zur Passion Christi für S. Maria di Castello gemacht (nicht erhalten). Während beide Künstler schon die Arbeit im Dom aufnahmen, traf Giangiacomos Sohn Guglielmo della Porta in Genua ein und gesellte sich zu ihnen. Er hatte in Rom studiert und heiratete 1531 in Genua die Tochter des Perino del Vaga. Schon 1537 scheint Guglielmo wieder nach Rom gegangen zu sein, wo er dann als päpstlicher Bildhauer und Frate del Piombo im Verkehr mit dem göttlichen Michelangelo lebte. Die Arbeit, zu der diese drei Meister sich in Genua zusammenfanden, war das Altartabernakel der Johanneskapelle. Dieses ist von großer Schönheit. Auf Sockeln, die an allen vier Seiten mit Propheten in Relief geschmückt sind (von Guglielmo) stehen prächtige Porphyrsäulen mit reich verzierten jonischen Marmorkapitellen. Und auf diesen ruht dann der oblonge Baldachin, dessen Innendecke kassettiert ist, dessen Tragbalken, Gesims und Balustrade auf das feinste, dabei aber doch in großen markanten Formen ausgeschmückt sind. Das Werk zeigt aufs glücklichste die Vereinigung des lombardischen Ziersinnes mit cinquecentistischer Vereinfachung aller Formen.

Nicht gleiches Lob können wir den anderen Arbeiten der della Porta im Dom erteilen. Domenico di Caranca hatte um 1530 die architektonische Ausgestaltung der beiden großen Altäre entworfen, welche die Querschiffe von S. Lorenzo abschließen; für den Kardinal Lorenzo Fieschi den Altar der hl. Anna, dessen Statuenschmuck von einem Lombarden in der Art der Piuma gefertigt wurde, für den Bischof Giuliano Cibò links den Apostelaltar (Abb. 80). Ueber beiden laufen Brüstungen mit musizierenden Putten hin, welche vielleicht Niccolo da Corte schuf. Für den Fieschialtar scheint Guglielmo della Porta die Sockelreliefs der Caritas und Spes gearbeitet zu haben. Den Altar des Cibò aber galt es mit reichem Statuenschmuck zu versehen. In der Mittelnische thront Christus zwischen Petrus und Paulus, seitlich stehen Paare von Propheten, Tugendenreliefs zieren den Sockel. Von Giangiacomos Hand ist das Grabmal des Bischofs in der Nische über der Tür und die schöne Gestalt des segnenden Heilandes. Sehr manieriert erscheinen daneben die sechs übrigen Statuen, die so wie die Sockelreliefs zweifellos von Guglielmo geschaffen wurden. Unbefangener und erfreulicher äußert sich dessen immerhin achtenswerte Begabung in der trefflichen Porträtstatue des knienden Stifters, die jetzt auf den glatten Fußboden neben den Altar gestellt ist, aber gewiß in ähnlicher Weise angebracht zu werden bestimmt war, wie etwa ähnliche Statuen auf den französischen Königsgräbern. Wir wollen auch hier nicht zögern, sogleich auf das anmutigste Werk dieses begabten Künstlers hinzuweisen, das Genua noch besitzt: die lieblich bewegte Gestalt der hl. Katharina, die von der Porta dell'Aquasola nach der Akademie gebracht und dort auf dem ersten Treppenabsatz aufgestellt wurde.

Welche Ehre Guglielmo in Rom erreichte, haben wir schon erwähnt, der Vater Giangiacomo aber stand bis zu seinem Tode 1555 in Genua in großem Ansehen und ward berufen, ein Werk, an dem die bedeutendsten Vorgänger sich

versucht, fortzusetzen, die Reihe der Ehrenstatuen des Palazzo di S. Giorgio. Dort hatte man den Alessandro della Scala da Carona im Jahre 1533 das Monument des Aeliano Caroccio Spinola ausführen lassen; aber Alessandro hatte nicht mehr als eine flaue Nachahmung des Lomellin von Pace Gaggini zustande gebracht. Da war der Ansaldo Grimaldi, den Giangiacomo noch in Gemeinschaft mit Guglielmo und Niccolo da Corte 1537 schuf, eine ganz andere, schlicht kraft-

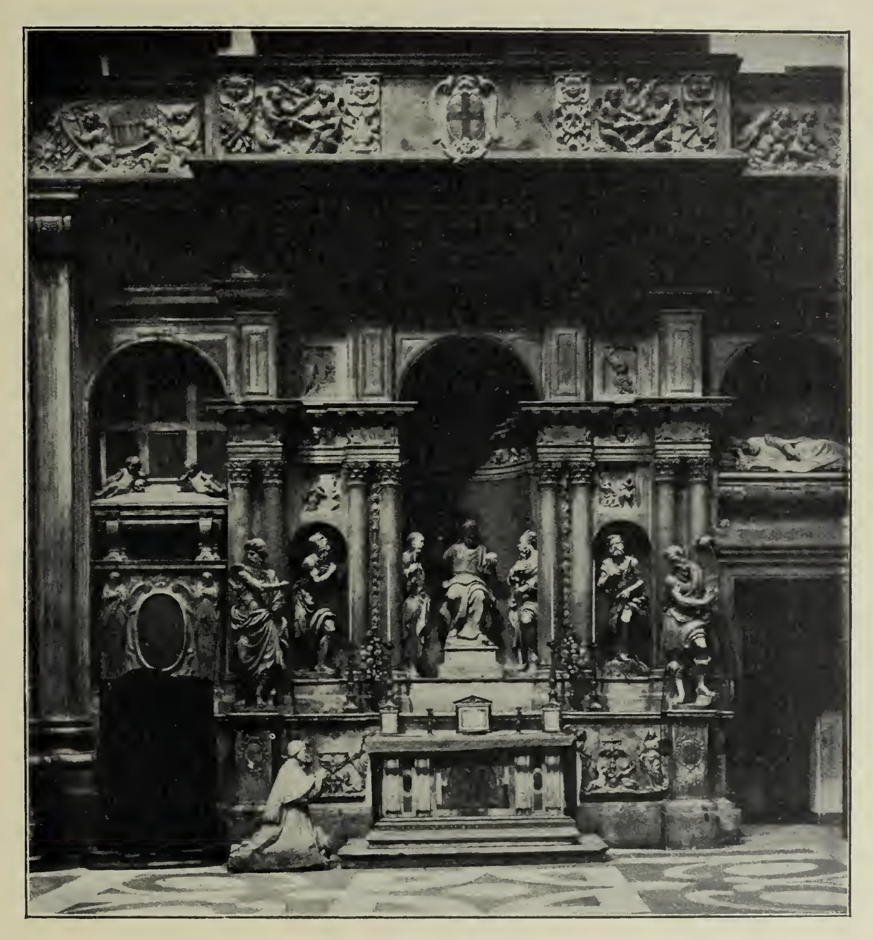


Abb. 80. Der Apostelaltar des Giuliano Cibò im Dom.

volle Arbeit. Daß die Trefflichkeit derselben völlig Giangiacomo zum Lobe angerechnet werden muß, beweisen die folgenden Statuen, die erst nach Guglielmos Abreise entstanden: Der Girolamo Gentile von 1538, bei dem der Künstler das Standmotiv mit einem aufgestützten Fuß wählte, um dadurch sowohl für den die Inschrifttafel haltenden Arm, als auch für das Gewand eine klare Basis zu schaffen. Als das Meisterwerk Giangiacomos darf wohl die monumentale Sitzstatue des Giov. Gioachimo de Passano von 1544 gelten, in der Gestaltung des Porträts wie der mit nervösem Leben erfüllten Gewandung von gleicher Trefflichkeit. An dem

Giano Grillo von 1549 wirkt die Einfachheit sehr wohltuend, wogegen bei dem nach Portas Tode von Giacomo da Valsoldo vollendeten Dario Vivaldi (1555) manche Feinheit der Behandlung schon verloren gegangen sein mag.

Die aus Giangiacomos Werkstatt hervorgegangenen Portale verdienen selten das Lob, das wir soeben seinen Bildnisstatuen des Palazzo di S. Giorgio erteilten. Das Portal Via Orefici 7 mit den Herkulestaten am Sockel, barbarischen Karyatiden und allerdings sehr schönen Frauengestalten, die das abgeschlagene Wappen hielten, ist wenig klar in der Gliederung und überfüllt (Abb. 81). Aehnlich, mehr absonderlich als schön ist die Umrahmung eines Doppelfensters des Palazzo Cicala auf Piazza dell' Agnello. Das Portal des Palazzo de' Salvaghi ist von dem Meister 1532 in Gemeinschaft mit Niccolo da Corte hergestellt worden. Die Stelle der weiblichen Gestalten nehmen auf dem Gebälk zu Seiten des Wappens zwei zottige Waldmänner ein, die der Besitzer der Namensgleichheit halber (selvaggi) wählte. Das Portal des Palazzo dei Croce (già Negroni) auf Piazza de Marini ist vielleicht besonders anziehend wegen der schönen Frauengestalten, die zur Gewähr des Friedens kriegerische Waffen verbrennen und die man als von Guglielmos Hand geformt leicht erkennt. Ein schönes Porphyrportal des Palazzo Boasi (già Grimaldi) in Via S. Luca 10 steht mit der Kunst der della Porta in loserem Zusammenhange. Als allgemein charakteristisch aber läßt sich sagen, daß Giangiacomo, soweit wir urteilen können, die Form des Portals zuerst feststellte, die bei den lombardischen Meistern der Folgezeit herrschend blieb. Auf dem Bogen sitzt, zumeist ohne Architrav, nur von Konsolen getragen, das kräftige Gesims auf, welches, entweder platt oder von einem Flachbogen überwölbt, die Basis für zwei große Figuren, zumeist Tugenden oder weibliche Genien, abgibt, die das Wappen halten (vergl. auch das Portal Via Canneto il Lungo 27).

Von sonstigen Werken Giangiacomos verdienen noch eine Statue der Ceres im Palazzo Grimaldi und der prächtige Kamin, den Zeus bekrönt, im Palazzo di S. Giorgio (von 1544), endlich die Gruppe Christi und des ungläubigen Thomas, ehemals über dem Hauptportal der Kirche S. Tommaso, Erwähnung.

Unter den Bildhauern der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ragt keiner zu bedeutender Höhe auf. Doch sind noch einzelne Werke von großer Schönheit entstanden. Nach 1560 wurden die Statuen der Kapelle des Franco Lercari im Dom ausgeführt, Caritas und Spes von einem ganz seelenlosen Manieristen, Gio. Giacomo Paracca, die Fede, ganz anmutig, von Battista Perolli da Crema; alle weit überragend, ja eines der grandiosesten Werke, das Genua überhaupt besitzt, die Prudenzia von dem Maler Luca Cambiaso. Dieser soll auch für das Grabmal einer Frau, das Valsoldo 1562 im Santuario del Monte (3. Kap. l.) aufstellte, den Entwurf gegeben haben; und die außerordentlich schöne Liegestatue spräche für die Richtigkeit dieser Tradition. Die Statuen des Palazzo di S. Giorgio wuchsen an Zahl und sanken in der Qualität. Bernardino di Novo hat 1557 die recht leere und öde Sitzstatue des Gio. Batt. Lercari aufgestellt, der oben genannte Perolli 1565 den pompös prunkenden Battista Grimaldi, wohl das geschickteste und schwungvollste Werk der späteren Zeit unter all den öden und schwächlichen Marmorbildern. Viel unbedeutender ist schon des gleichen Meisters Statue des Melchior Negroni

(1572). Als achtenswerte Leistungen mögen noch der Giulio da Passano des Valsoldo (1583) und der Francesco Uncia des Giovanni Orsolino (1582) genannt werden.*)

Dieser letztere gehörte einer sehr zahlreichen Familie an. Gegen Ende des 16. und im Anfang des 17. Jahrhunderts begegnen am häufigsten unter den lombardo-genuesischen Bildhauern die Namen der Carloni und Orsolino. Von letzteren scheint Giovanni der bedeutendste gewesen zu sein, der mehrere Portale, zum Beispiel am Palazzo Gambaro (Via Garibaldi 2) und Palazzo Doria Tursi (Municipio) zusammen mit Taddeo Carlone verfertigte. Seinem Sohne Tomaso Orsolino gelang mit einer Madonnenstatue für die Chiesa delle Vigne ein glücklicher Wurf und schon die Zeitgenossen ließen sich dieselbe oft klein und groß wiederholen.



Abb. 81. Werstatt der Della Porta, Portal in via degli Orefici.

Das Haupt der Carloni war Taddeo, der geradezu unbegreiflich viel beschäftigt wurde. Er baute S. Pietro in Banchi und machte sechs Statuen für die Kirche, in denen er Civitalis Statuen der Johanneskapelle schlecht nachahmte. Bei seinen zahlreichen Portalen (Palazzo della Prefettura, Palazzo Deferrari usw.) brachte er auf dem Gesims an Stelle der allegorischen Frauengestalten Krieger an, die meist in sehr unschönen Stellungen froschartig droben sitzen. Weitaus das beste, was er machte, sind das in Gemeinschaft mit Bernardino di Novo und Giangiacomo Valsoldo 1574 verfertigte Grabmal des Ceba Doria und das 1576 von Taddeo allein gemachte Grabmal des Gian Battista Doria, beide in S. Maria della Cella in Sampierdarena. Besser als Taddeo ist Bernardo Carlone,

*) Eine ideale Fortsetzung fanden diese Statuen des Palazzo di S. Giorgio im 18. und 19. Jahrhundert in den Standbildern der Wohltäter im Albergo de' Poveri.

der in S. Ambrogio neben dem Ignatiusbilde von Rubens die Statuen der Opferung des Isaak und des David schuf (Abb. 82). Bedeutender als die genannten Künstler war Daniello Casella, der bisweilen sogar eine gewisse Großartigkeit erreicht. Die Edicola mit stehenden Engeln, die aus S. Domenico nach S. Carlo kam, und



Abb. 82. Barockaltar in S. Ambrogio, äußere Statuen von Bernardo Carlone.

dort den Hochaltar schmückt, ist monumental und schwungvoll zugleich. Ja es läßt sich behaupten, daß sogar Rubens von diesem Typus der Engel einen Eindruck empfangen hat. Kleiner ist das Engeltabernakel in der Madonna delle Vigne (4. Altar rechts), die beiden Statuen des Johannes Evangelista und Stephan unterscheiden sich an Qualität ganz bedeutend von den Machwerken des Taddeo Carlone, die sie in S. Pietro in Banchi umgeben. Von einem schwächeren Künstler dieser Richtung stammt das Portal mit den besonders gutmütigen Waldmenschen und die Venusstatue in der Nische des Hofes am Hause Via S. Luca 12.

Bei dem allgemeinen Niveau der Skulptur Genuas gegen Ende des 16. Jahrhunderts ist es begreiflich, wenn Vornehme für Arbeiten, die ihnen besonders am Herzen lagen, sich auswärtige Künstler kommen ließen. So bestellte Lazzaro Grimaldi den figürlichen Schmuck seines Grabmales bei dem Vlamen Jean Boulogne aus Douay (1529—1608, gewöhnlich Giovanni da Bologna genannt). Vierzehn Bronzereliefs der Passion Christi (sieben im Palazzo Pitti zu Florenz, sieben in dem Festsaal der Universität zu Genua), acht Putten und sechs Tugendengestalten (Abb. 83), letztere aus Gips und bronziert (alle in der Universität zu Genua), haben sich erhalten. Von den Reliefs besitzt Genua die Vorführung Christi vor Pilatus, das



Abb. 83. Jean Boulogne, Statue der Demut, Festsaal der Universität.



Abb. 84. Pierre Puget, Hl. Sebastian, S. Maria di Carignano.

Eccehomo, die Geißelung, die Vorführung vor Kaiphas, die Dornenkrönung, Kreuztragung und Grablegung; die Statuen stellen dar: Glaube, Stärke, Demut, Liebe und Gerechtigkeit. Man wird heute die kalte und etwas seelenlose Art des Vlamen nicht sonderlich bewundern können, muß aber die außerordentlich große technische Vollendung seiner Werke anerkennen. Auch von seinen Bronzestatuetten, die ihm berechtigten Ruhm erwarben, finden sich noch einige in Genua, Herkules den Kentaur besiegend im Palazzo Bianco, ein Kentaur ein Weib raubend im Palazzo Spinola. Giovannis Schüler Pietro Francavilla, ebenfalls ein Vlame, erhielt 1595 den Auftrag von Matteo Senarega auf die sechs überlebensgroßen Heiligenstatuen für die Kapelle S. Sebastiano des Doms; recht öde und manierierte Gebilde, die auch die technischen Reize der Werke des Giovanni da Bologna nicht mehr be-

sitzen. Sehr fein sind dagegen das kleine Bronzekruzifix von Pietro Tacca über dem Hochaltar von S. Maria di Carignano, ferner kleine Bronzereliefs von de Rossi im Besitze des Marchese Giorgio Doria, Marchese Cambiaso und im Palazzo Reale.

Im 17. Jahrhundert gewann die italienische Skulptur durch Lorenzo Bernini aus Neapel (1598—1680) neues Leben. Die Malerei war so sehr zur Herrscherin über die anderen Künste geworden, daß die Plastik bedacht sein mußte, ihren Reizen und Möglichkeiten nachzustreben, um nicht arm, nicht beschränkt zu erscheinen. Und Bernini selbst sowie seine wenigen wirklich begabten Zeitgenossen haben in glücklichen Momenten sogar bedeutende Wirkungen erreicht. Der Steigerung aller Bewegungen entsprach die Anwendung verschiedenfarbigen Materials, zum Beispiel schwarzen, weißen Marmors und Bronze an einem und demselben Werke, wodurch Stimmungseffekte der merwürdigsten Art erzielt werden konnten. Nach dieser Richtung besitzt Genua kein bedeutsameres Werk als den Schmuck der Kapelle del Crocofisso in S. Carlo für die Nobili Franzoni gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts von Alessandro Algardi da Bologna (1598—1654) geschaffen. Der architektonische Schmuck ist aus schwarzem Marmor von Portovenere hergestellt, aus weißem von Carrara die Gestalt des Erlösers und Büsten von Heiligen, aus Bronze Bilder der Stifter. Der Gesamtaufbau ist von wohltuender Strenge und Einfachheit. Dadurch unterscheidet sich dieses Hauptwerk des Algardi von Berninis analogen Schöpfungen. Bernini selbst hat in Savona gearbeitet. Genua aber gewann Arbeiten des französischen Bernini, zu dessen eifrigsten Bewunderern König Ludwig XIV. zählte, Pierre Puget (1622—1694). Sein bekanntestes Werk in Genua ist die Statue des hl. Sebastian (Abb. 84) in der Nische eines Vierungspfeilers in S. Maria di Carignano. Es ist eines der wenigen Werke dieser Epoche, das im Ausdruck nicht unangenehm übertrieben und in der Form so von allen Seiten schön, fast anmutig ist. Dabei ist die technische Ausführung von raffiniertester Feinheit. Die zweite Statue Pugets, der selige Alessandro Sauli, würde eher in ein Altarbild Tiepolos passen, wenn man ihn nämlich von der rechten Seite betrachtet, von wo aus der schöne Putto mit dem Bischofsstab zur Geltung kommt. Alles in allem ist es eine der bizarrsten Statuen, jedoch keineswegs unbedeutend und fabelhaft geschickt. Die Mode der Bekrönung der Hochaltäre durch Marmorgruppen der Immacolata in Wolken von Engeln umgeben, hat in Genua tiefer Wurzel geschlagen als in anderen Städten Italiens. Und Puget ging auch damit voran und schuf die besten Exemplare; das Oratorio S. Filippo Neri (Abb. 85) und die Kirche des Albergo de' Poveri bewahren solche Marmorwerke von seiner Hand; besonders erstere Statue, im Umriß so ähnlich, im Ausdruck so grundverschieden von Murillos weltberühmten Bildern der Immaculata, verdient als Meisterwerk des Franzosen genannt zu werden.

Neben Pugets Statuen steht in der Madonna di Carignano noch ein französisches Werk, das unsere Achtung vor Puget erhöht: der widerlich und grob naturalistische hl. Bartolomäus des Claude David. In der vierten Nische kam endlich ein Genuese zu Wort: Filippo Parodi (1630—1708). Aber auch sein ganz im Stile Berninis gehaltener Johannes Baptista kann sich mit Puget nicht messen. Etwas manieriert ist auch eine Herkulesstatue im Hofe des Palazzo Casareti

(Piazza Campetto), recht reizvoll sind hingegen die vier Marmorbilder von jungen Schäferinnen und Hirten, die er für die Spiegelgalerie des Palazzo Reale gemacht hat (hier auch ein traubennaschender Putto von Parodis Schüler Angiolo de' Rossi), zart und lieblich die Madonna auf dem dritten Altar links in S. Carlo. Schwächer sind die teils von Filippo, teils Domenico Parodi ausgeführten Hochaltargruppen in S. Maria di Castello, S. Pancrazio und anderwärts. Parodis originale Bedeutung aber liegt auf dem Gebiete der Dekorationskunst, für das er eine geradezu geniale Begabung besaß. Wenn wir das Vestibül der Universität betreten und gebannt und entzückt den Schritt innehalten, kommen die Löwen auf uns zu, die Parodi dem Treppenaufgang beigefügt, und die das machtvoll Bewegte der Szene ins unermeßliche steigern (Abb. 72).*) Wenn wir auf der Wanderung durch die Via Garibaldi durch das Tor des Palazzo Podestà plötzlich mit Entzücken die große Grotte gewahren (Abb. 86), sehen, wie aus der Urne, die ein Putto hält, ein reicher Wasserstrahl über Felsen niederfällt in das Becken, dessen Balustrade Tritonen stützen, so ist Filippo der Zauberer, der Natur und Kunst zu so stimmungsvollem Spiele zu einen wußte. Zu welch unglaublich großer Wirkung hätte ein Parodi auch die Grotte des Palazzo Balbi noch bringen können, die trotz ihrer Größe nicht recht zur Geltung kommt. Wie schön mag auch das Gartentor des Palazzo Brignole (Giuseppe Durazzo) gewesen sein, bevor es wegen Durchbruch der Via Cairoli (Nuovissima) am Ende des 18. Jahrhunderts zerstört wurde, und die Karyatidenhermen dem neuen, an der ursprünglichen Gartenseite des Palastes gelegenen Portal eingefügt wurden. Von ihm ist auch die Capella del Tesoro im Santo zu Padua (vgl. Volkmann, Berühmte Kunststätten Nr. 26, Abb. 19). Daß das Kunsthandwerk durch einen solchen Meister die wirksamste Förderung erfuhr, versteht sich von selbst. Und wenn wir die herrlichen Ausstattungsgegenstände genuesischer Paläste bewundernd



Abb. 85. Pierre Puget, S. Maria Immacolata, Oratorio di S. Filippo Neri.

*) Die Ausführung der Löwen gehört dem Francesco Biggi an.

schauen, fühlen wir uns häufig an Filippo Parodi erinnert. Den grandiosen Spiegel im sechsten Saal des Palazzo Rosso und den graziösen Rahmen des Porträts der Anna Mancini, wahrscheinlich von Pierre Mignard gemalt, bei Marchese Spinola (Abb. 87), möchte ich besonders hervorheben. Prächtige Tische mit Löwenfüßen, vergoldete Postamente für die chinesischen Prachtvasen, Putten oder Mohren als Leuchterträger, ferner reichgezierte Senften sieht man im Palazzo Bianco, ähnliche herrliche Dinge im Palazzo Doria.

Abb. 86. Filippo Parodi, Brunnengrotte im Hofe des Palazzo Raggio-Podestà.

Den großen Schwung und die Grazie Filippos haben seine Nachfolger nicht erreichen können. Immerhin gehört das Portal von S. Silvestro (1707) von Giacomo Gaggini zu den erfreulicheren Arbeiten der Epoche, und der Palazzo Spinola auf Piazza Pellicceria hat ebenfalls ein reiches und geschickt komponiertes Barockportal. Bernardo Schiaffino und der Holzschnitzer Maragliano († 1741) vollzogen eine noch gründlichere Unterwerfung der Skulptur unter die Malerei. Sie mögen den Vorzug der Wirkung plastischer Arbeiten vor malerischen hauptsächlich in den allein durch die Rundung erzielbaren Beleuchtungseffekten erblickt haben, von denen Schiaffino bei seinen Marmorwerken, Maragliano bei seinen bemalten Holzschnitzereien den ausgiebigsten Gebrauch machte. Auch haben sie, um zur Geltung zu kommen, ganze Kapellenräume nötig, in die sie ihre Figuren malerisch fein verteilen. Der bisweilen grobsinnlichen Wirkung werden wir heute keine sonderliche Bewunderung zu zollen geneigt sein, vielleicht sogar weniger Beachtung, als die besseren unter diesen Arbeiten immerhin verdienen. Mit effektvoller Oberbeleuchtung stellte Schiaffino seine Statue der Immacolata in der Kapelle des Dogenpalastes auf, auch eine Gruppe der Gürtelspende Mariä an den hl. Thomas in der S. Maria della Consolazione (1718) gehört zum Besseren, wie

endlich die kindlich-heitere Madonna della Misericordia in S. Pancrazio. In der nach dem Modell seines Lehrmeisters, des Römers Rusconi, und nach dem Vorbilde Berninis ausgeführten theatralischen Gruppe des Raubes der Proserpina (Abb. 88) in der Galerie des Palazzo Reale liegt mehr Kunstfertigkeit als Kunst. Ein Schwung, der im guten an Bernini erinnert, durchweht noch die Büste des Dogen Giov. Francesco Brignole-Sale im Palazzo Rosso. Maragliano hat die Immacolata mit Engeln in S. Fede selbst für sein Hauptwerk gehalten. Für eine Stigmati-



Abb. 87. Pierre Mignard, Porträt der Anna Mancini mit Rahmen von Filippo Parodi.

sation des hl. Franz in der Chiesa de' Capuccini (Immacolata concezione) nützt er das Oberlicht geschickt aus. Durch Farbe und Beleuchtungskunst weiß er der im Detail von Manier nicht freien Gestalten glücklich Herr zu werden. Besonders gut ist eine Madonnenstatue in Gesù e Maria (S. Francesco di Paola). Um die Mitte des 18. Jahrhunderts fand die Barockkunst in Genua noch einen letzten begabten Vertreter in Niccolo Traverso (gute Arbeiten im Chor von S. Angelo Custode und eine schöne Statue der hl. Agnes in der Carmine).

Aber der Stil hatte sich selbst überlebt. Canovas große Mahnung zur Vereinfachung fand allenthalben ein Echo. Und für Genua wurde der Cav. Giuseppe

Gaggini, ein Enkel der großen Quattrocentomeister, der Vorkämpfer des Klassizismus. Ueber die Skulpturen des Camposanto, den Stolz des modernen Genua, will ich nichts sagen; ihre Betrachtung mag dem durch keinerlei Sachkenntnis getrübten Blick des Laien überlassen bleiben.

Von Schnitzereien, Ziselierarbeiten und Werken der Goldschmiedekunst ist in Genua so manches der Beachtung würdige aus der uns beschäftigenden Epoche erhalten, das meiste wohl in Privatbesitz. Darüber kann ich nur einige verstreute Notizen geben. Der Domschatz besitzt einige schöne Arbeiten aus Edelmetall. Da ist der Silberschrein des Corpus domini, 1553 von Francesco de' Rocchi da Milano, dem besten Goldschmiede Genuas aus der Zeit, überaus reich mit unzähligen Figuren, Reliefs und vier größeren Statuetten der Evangelisten geschmückt. Die Entwürfe für die Reliefs soll zum Teil Luca Cambiaso gegeben haben. Eine neue Erwerbung ist ein Glasschrein des 16. Jahrhunderts, ganz in goldener Fassung mit Emailfüllungen und zahlreichen Edelsteinen; oben eine vergoldete Statuette des Täufers. Eine Arbeit des Nürnbergers Melchior Süß von 1599 ist der reiche Silberpalliotto mit den Reliefs der Martyrien Johannis, Lorenzos und Sebastians. Die vier Evangelistenstatuetten sind nur aus Holz und vergoldet. Einen großen Bronzekandelaber von dem auch in der Certosa von Pavia beschäftigten Mailänder Annibale Busca (16. Jahrhundert) sieht man in S. Ambrogio. Marchese Spinola besitzt wertvolle getriebene Silberarbeiten, eine Schüssel (Abb. 89) und zwei Becher aus der Zeit um 1600, auf denen Szenen aus der Geschichte des Kolumbus dargestellt sind. Die Genuesen haben immer das Absonderliche, Unerhörte, noch nie Dagewesene geliebt. So hat ein Adeliger, der um 1480 lebte, Damiano Lercaro, es fertig gebracht, auf einem Pfirsichkern die ganze Passion Christi darzustellen. Und auch aus den Kernen anderer Früchte wußte er die überraschendsten Dinge zu schnitzen. Marchese Giorgio Doria besitzt einen sehr kleinen, aufs feinste aus Holz geschnitzten hl. Georg, von Castelli, wie die Tradition sagt. Auch die Kunst des Gemmenschneidens brachte um 1500 Giacomo Tagliacarne in Genua wieder auf. Im 17. Jahrhundert besaß Girolamo Pittaluga die größte Geschicklichkeit für Miniaturschnitzereien und hat nur einmal eine größere Gruppe des Kruzifixus zwischen Maria und Johannes in S. Sabina (1. Altar rechts) geschaffen. Noch verdient das Chorgestühl der Annunziata del Guastato von 1591 mit Relieffiguren von Heiligen und das kleine Holzkruzifix des Hochaltars von La Croix Erwähnung.



Abb. 88. Francesco Schiaffino, Der Raub der Proserpina, Palazzo Reale.

Der erste **Maler**, der an der Fassade des Palazzo Doria zu Fassolo seine

Kunst übte, war Girolamo da Treviso. Von den dekorativen Friesen, die Soprani nennt, ist aber fast nichts mehr zu sehen. Auch wird er nicht viel vollendet haben, denn Soprani erzählt, daß er ohne Abschied eilig Genua verließ, als ein anderer Maler auftauchte, mit dem er nicht in die Schranken zu treten vermochte: Perino Buonaccorsi, genannt del Vaga, der Schüler Raffaels. Niccolò Veneziano, der vom Fürsten durch Jahrzehnte beschäftigte Kunststicker, hatte Perino empfohlen, der nach dem Sacco di Roma arm und obdachlos die ewige Stadt verlassen hatte. Und es gab wenige, die in dekorativen Malereien so erfahren waren wie er. Hatte er doch unter den Augen des göttlichen Urbinaten an dem Schmucke



Abb. 89. Die Abreise des Columbus, Silberschüssel im Besitze des Marchese Spinola.

der vatikanischen Loggien mitgearbeitet. Zu Anfang des Jahres 1528, als das Gebäude so gut wie fertig war, begann Pierino seine Arbeit in Genua. Zuerst malte er in einem jetzt nicht sichtbaren Saal den Schiffbruch des Aeneas nach dem Karton, der des Fürsten Gunst ihm verschafft hatte; das Fresko ist zerstört. An der Fassade aber setzte er den von Girolamo im Stiche gelassenen Fries fort. Giovan Antonio da Pordenone hat dann Jasons Abreise nach Colchis und Domenico Beccafumi il Mecherino von Siena erst 1541 den Schwur der Medea hinzugefügt und damit den Schmuck der Gartenfassade zum Abschluß gebracht, von dem uns heute nur mehr Spuren und Farbflecke erhalten sind. Den malerischen Schmuck des Innern, soweit er überhaupt unter dem Fürsten Andrea ausgeführt wurde, hat Pierino, zum Teil wohl unter Mithilfe seiner Schüler, allein durchge-

führt. Eine zweite Epoche der malerischen Verzierung gehört der Lebenszeit des Großneffen Giovan Andrea an; Bernardo Castello, Paggi und Domenico Fiasella haben für ihn gearbeitet. Aus Anlaß großer Feste, die dem Kaiser Napoleon 1805 in diesem Palaste gegeben wurden, fand eine flüchtige, später durch Angelini



Abb. 90. Vestibül des Palazzo Doria.

eine viel gründlichere Restaurierung der Fresken statt.

Die Decke des Atriums (Abb. 90) ist durch ungemein zarte Stukkaturen in kleinere Felder zerlegt, die sich um eine plastische Rosette als Mittelpunkt gruppieren. In den vier größeren dieser Flächen hat Pierino Szenen eines antikischen Triumphs, etwa Scipios, dargestellt (Abb. 91). Züge Gefangener, überseeische Tiere, Löwen, Elefanten und Tiger vor den Wagen des Triumphators gespannt, ziehen an unserem Auge in hastigem Zuge vorbei. Grot-

teskenmotive füllen die kleineren Felder, leicht und graziös in der Zeichnung, aber doch nicht den raffaelischen Grottesken der vatikanischen Loggien gleichzustellen mit ihrem übersprudelnden Reichtum der Erfindung. In den zweiundzwanzig Zwickelfeldern sieht man antike Gottheiten zum Teil von großer Anmut und mit Geschick den dreieckigen Flächen eingefügt. Köpfe kleiner blasender Windgötter, die in den Gewölbekappen sitzen, scheinen das wilde Flattern der Gewänder zu erklären. Mit Szenen aus der Lebensgeschichte der sieben römischen Könige in kleinen Figürchen mit reizvollen Details füllte Perino die Lünetten. Durch ein festes System

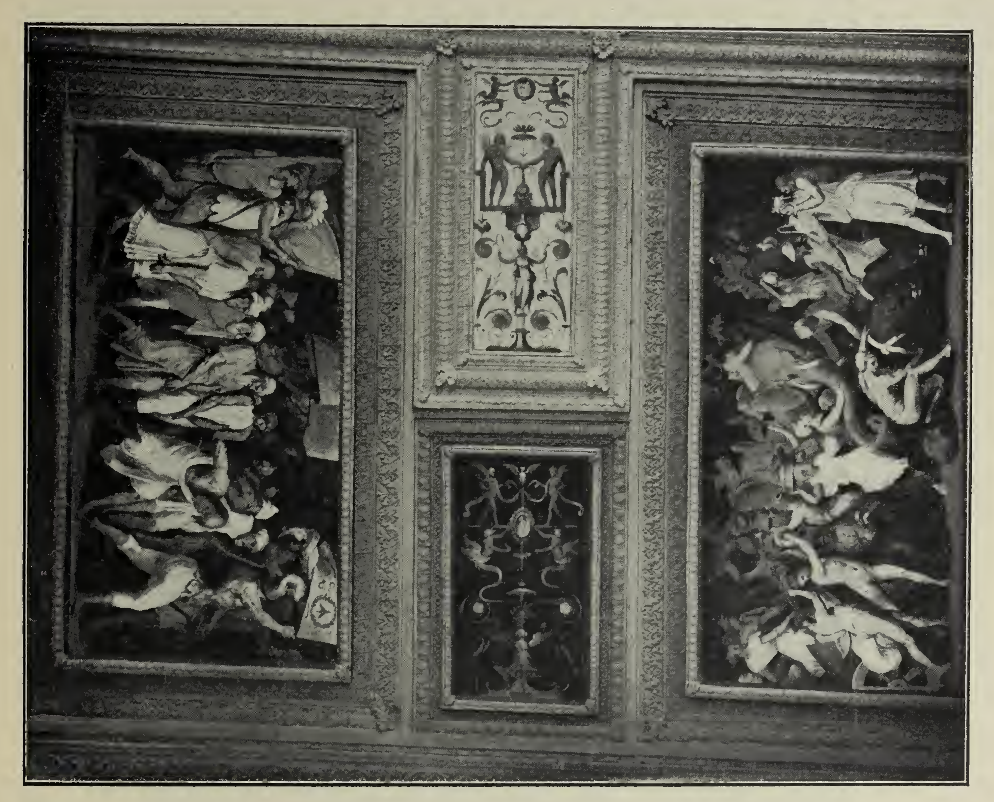


Abb. 91. Perino del Vaga, Antiker Triumph, Deckendekoration des Vestibüls im Palazzo Doria.

der Stukkaturen, die hier gewiß auf Perinos eigene Angabe zurückgehen, ist trotz der Vielteilung ein einheitlicher Eindruck erzielt, wenn auch die Größe des Raumes dabei etwas zu Schaden kommt. Wir werden sehen, daß Pierino selbst in dem großen Saale des Oberstockes zu dem einen riesigen, ungeteilten Deckenbilde überging. Die Grottesken der Wölbung des Stiegenaufganges sind von Angelini fast ganz neu gemalt worden. Das Glanzstück der alten Dekoration haben wir in der Loggia degli Eroi vor uns. Zwölf Helden des Hauses Doria, seine Ahnen, wünschte der Fürst hier dargestellt zu sehen: Ansaldo, den Konsul und Mohrensieger (1148), Oberto, den Capitano del Popolo und Sieger über die Pisaner bei Meloria (1284), Corrado, der den pisanischen Hafen 1290 zerstörte, Lamba, der

bei Curzola die Venezianer schlug (1298), Rosso, den Admiral des griechischen Kaisers und Friedrichs II., Odoardo, den Sieger über die Catalanier (1335), Filippo, der Negropont und Tripolis 1350 und 1355 erobert hatte, Pagano, der Venedig gedemütigt, Griechen und Calalanier zu Boden geworfen hatte, Luciano, den Helden von Pola (1379), Pietro, der sich vor Chioggia ausgezeichnet, Antonio, der heldenhaft gegen die Aragonesen auf Sizilien gekämpft, und Tomaso, den mutigen



Abb. 92. Perino del Vaga und Lucio Romano, Gewölbedekoration der Loggia des Palazzo Doria.

Verteidiger von Albenga (1437). Es war ein Mißgriff Perinos, daß er diese Helden, an der Wand aufgereiht, in heftigen Bewegungen darstellte. Bei dieser wild erregten und durch schroffe Kontraposte verwirrten Schar wollen wir nicht länger verweilen, als das historische Interesse an der bildlichen Familienchronik der Doria andauert. Viel glücklicher sind die Lünetten, in denen liebliche Putten in Blumengewinden spielen. Mit freudigster Bewunderung aber wird man die fünf Deckenfelder betrachten und genießen (Abb. 92). Hier gebührt aber nicht Pierino allein der Ruhm. Lucio Romano, der wahrscheinlich die Stukkaturen hergestellt



Abb. 93. Detail von der Dekoration des großen Saales, Palazzo Doria.

hat, bewährt sich als ein fast ebenso großer Künstler. Wußte er doch in unaufhörlich wechselndem Spiele bald groteske Motive, bald geflügelte Genien, bald reiches Rankenwerk, bald üppige Fruchtschnüre, bald antikische Genreszenen in Relief zu formen und so die Medaillons, in denen Pierino Horatius Cocles am Pons sublicius, Römer und Gallier, Curzius, der sich in die Brandung stürzt, Camillus vor Brennus und Mutius Scävola, seine Hand verbrennend, darstellte, auf das glücklichste zu umrahmen. Beide Künstler stehen gleichberechtigt des Lobes, das wir nicht sparen, nebeneinander; ja Pierinos etwas ungestüme Hast scheint durch das Stilgefühl des Genossen aufs glücklichste gemildert. Ueber dem Türsturz sind schöne liegende Gestalten gemalt, ein Motiv, das in der Folgezeit der genuesischen Kunst nicht mehr verschwindet; das Jahr der Vollendung nennt die Inschrift: Petrus del Vaga Bonaccorsi pinxit an. d. MDXXX.

Wir treten nun in den großen Saal, dessen riesiges Deckengemälde den Sturz der Giganten darstellt. Es ist auffallend, daß um diese Zeit das Thema in Herrscherpalästen sehr beliebt war. Giulio Romano hat es für die Gonzaga in Mantua auch gemalt. Perino aber steht an lebendiger Kraft entschieden unter Giulio, der mit seinen zwar oft lasziven, aber wenigstens lebendigen, bisweilen humorvollen Fresken des Palazzo del Té stärker interessiert. Allerdings ist Perino im Dekorativen viel geschmackvoller. Und neben dem arg manierierten Gigantensturz hat er wohl die guten Lünetten mit den Meergottheiten entworfen (Abb. 93). Sein Genosse (Lucio Romano?) umgab mit seinen feinen Stukkaturen dieses ungeheuere Rechteck und hat wohl ein wenig zu zart für diese großen Dimensionen gearbeitet. Die beiden Toskaner Silvio Cosini da Pietrasanta und Giovanni da Fiesole haben dann aus dem prächtigen Stein vom Promontorio und dem von Carrara den reich verzierten, von dacischen Sklaven gestützten Kamin gebildet (Abb. 79). Prägen wir uns

den Eindruck dieses Raumes ein mit seinen entzückend feinen Details und dem Verfall in Manier an dem Punkte, wo das Streben nach Kolossalem ansetzte. Denn das Problem einer einheitlich wirkenden, großzügigen Gesamtdekoration, das Perino noch nicht gelöst, hat die folgenden Generationen der genuesischen Künstler bis ins 17. Jahrhundert immer wieder beschäftigt.

Das Deckenbild der Caritas Romana, jene bekannte Darstellung der Tochter, die ihren Vater säugt, in einem kleineren Nebenzimmer geht wohl auf eine gute Komposition Perinos zurück, ist aber von Angelini völlig erneuert worden. Auch andere, jetzt vermietete und daher nicht zugängliche Räume bewahren noch Freskenschmuck: so ein Zimmer Bilder der neun Musen und vierzehn kleinere Lünetten mit der Geschichte des Perseus, ein anderes die Sage von Cadmus, andere Szenen aus den Metamorphosen des Ovid, Sagen des Jupiter, Phaeton und der Psyche (letzterer Zyklus von Perino auch in der Engelsburg später dargestellt). Andrea Doria hatte eine solche Vorliebe für Pierino, daß er von ihm auch Entwürfe für Dekorationsgegenstände und Teppiche seines Palastes verlangte. Ein solcher Teppich mit Grottesken, aus Palazzo Doria stammend, findet sich zum Beispiel im Palazzo Bianco.

Neben diesem seinem Hauptwerke hat Perino bei seinen vermutlich öfter wiederholten Aufenthalten in Genua auch noch einige Tafelbilder gemalt. In der Akademie befindet sich ein Altarwerk aus S. Pietro in Quinto, das ihm zugeschrieben wird; ein thronender Petrus zwischen Heiligen, in der Lünette darüber die Madonna zwischen Nikolaus und Klara, auf der Predella die Berufung Petri und Nikolaus, ein Schiff im Sturm rettend. Der Altar fällt durch strenge Einfachheit und leuchtende Farben auf. In den Privatsammlungen findet man noch mehrere kleine Bilder Perinos, eine heilige Familie im Palazzo Balbi, eine ihr Kind säugende Madonna und eine besonders feine Caritas im Palazzo Durazzo-Pallavicini, eine heilige Familie im Palazzo Rosso. Am bedeutendsten ist ein Grisaillefresko der Grablegung Christi rechts im Chor der Nostra Donna di Consolazione (Anklänge an Dürers Kupferstiche). Von diesem erzählt der gute Soprani ganz naiv, Perino habe es während einer Mittagspause gemalt, um seine Kollegen zu überraschen.

Dem Sienesen Domenico Beccafumi, der von Andrea Doria nach Genua berufen worden war, wie oben erwähnt, schreibt die Tradition eine Himmelfahrt Mariä in der Kirche Gesù e Maria (S. Francesco di Paola, vierter Altar rechts) zu, die aber für ihn wohl nicht bedeutend genug ist.

Im Jahre 1530 kam die Kirche S. Stefano durch Schenkung ihres Patrons beim päpstlichen Stuhl, Matteo Giberti, in den Besitz eines neuen Hochaltarbildes von der Hand des Giulio Romano, des begabtesten von Raffaels Schülern. Und noch heute hat die große Steinigung des Stephanus (deren Originalkarton im Museum des Lateran sich befindet) ihre alte Stelle auf dem Hochaltar (Abb. 94). Es ist nicht leicht, diesem Bilde gegenüber ganz gerecht zu sein. Trotz unleugbarer dramatischer Kraft fehlt es dem Bilde an Unmittelbarkeit. Es ist höchst kunstvoll komponiert, aber die Berechnung löst sich nicht ganz in dem künstlerischen Schauen auf. Daher erscheinen einige der Peiniger in ihrer Wut grimassenhaft. Betrachten

wir aber die Einzelheiten, so entdecken wir so außerordentliche Schönheiten, ein so eminentes Können, ein so treffliches Aktstudium, eine so meisterhafte Beherrschung der Bewegungen des menschlichen Körpers in diesem Hauptwerke Giulios, das angesichts der Stanzen Raffaels und der sixtinischen Decke Michelangelos entstanden ist, daß wir glauben wollen, was auch die folgende Betrachtung lehren wird, die



Abb. 94. Giulio Romano, Steinigung des hl. Stefanus, S. Stefano.

Wirkung dieses Gemäldes auf die genuesische Künstlerschar sei eine ganz unermeßliche gewesen. Ein außerordentlich schönes Madonnenbild von der Hand Giulios besitzt noch der Marchese Pierino Negrotti.

Wollte man glauben, daß durch die Einwirkung der römischen Künstler mit einem Schlage der Stil der genuesischen Malerei sich geändert hätte, so ginge man sehr fehl. Seit drei Menschenaltern waren die lombardischen Traditionen eingewurzelt und bewiesen sich auch jetzt noch stark. Antonio Semino, der Sohn eines Andrea, geboren um 1485, war unter dem Eindrucke der Werke des Carlo

da Milano und Lorenzo Fazoli aufgewachsen, hatte des letzteren Tochter geheiratet und hatte bewundernd vor des Pierfrancesco Sacchi farbenleuchtenden Tafeln gestanden. Er war aufs innigste befreundet mit Teramo di Piaggio da Zoagli, der ungefähr gleichaltrig mit ihm, vielleicht um weniges jünger war. Nach 1530 erst erfahren wir etwas über die Tätigkeit beider Künstler, die anfangs eine gemeinsame Werkstatt führten. Gegen 1560 entschwinden beide unserem Blick, Antonio, der 1537 nach Spanien (Granada) für kurze Zeit berufen worden war, starb gewiß vor 1564, Teramo vor 1562. Von den Werken dieser Künstler, die meist mit vollem Namen signierten, hat sich noch eine gute Zahl erhalten. Aus ihnen lernen wir in Antonio einen Künstler kennen, der über des Pier Francesco Sacchi Stilphase nicht hinauskommt, aber an Kraft demselben entschieden nachsteht, nur bisweilen in ruhigen Szenen und durch schöne, den Niederländern (Joachim Patenir) nachgebildete Landschaften unser Interesse zu gewinnen weiß. Teramo, in seinen Frühwerken vollständig lombardisch, öffnet später der großen Cinquecentokunst sein Auge und gelangt auf eine ähnliche Stufe wie etwa Sodoma, den er an Qualität aber doch nicht erreicht. Ein charakteristisches Werk des Semino ist die Beweinung Christi (aus S. Domenico) in der Akademie von 1532; eine ähnliche, aber schwächere Darstellung, bezeichnet von 1547, über der Seitentür in der S. Maria della Consolazione, zeigt, daß der Künstler in späteren Jahren nichts dazulernt. Ein 1550 von ihm gemalter hl. Augustinus ist wohl in der Kirche Gesù e Maria (S. Francesco de Paola) erhalten (erster Altar links). Die beste Arbeit Antonios ist aber die schmale oblonge Tafel der Taufe Christi in schöner, ganz niederländisch anmutender Landschaft, die unter dem Tabernakel der della Porta in der Johanneskapelle des Doms steht und in den dreißiger Jahren gemalt wurde. Das war die beste Zeit Antonios, in der auch 1535 die Anbetung des Christkindes in S. Domenico zu Savona vollendet wurde, an der allerdings auch Teramo seinen Anteil haben mag. Das gleiche gilt von dem Martyrium des hl. Andreas (Abb. 95), das aus der zerstörten Kirche dieses Heiligen nach S. Ambrogio gebracht wurde. Die Komposition ist von Semino, die Vordergrundfiguren, welche den Eindruck von des Giulio Romano Altar verraten, und wohl auch die Vollendung anderer Teile von Teramo. Dieser hat an dem oblongen Altarbilde des Doms die Rückseite gemalt: die Jugendgeschichte des kleinen Johannes, die an Phantasie und Leuchtkraft der Taufe Seminos entschieden überlegen ist. Vorzügliche Stifterporträts machen die Madonna del Rosario von 1536 in S. Domenico zu Savona interessant. Der thronende hl. Sirus zwischen Andreas und Bartholomäus (Abb. 96) in der Pfarrkirche zu Nervi, ganz im Schema von Bergognones Altären der Certosa von Pavia gehalten, ist, falls überhaupt von Teramo, dem er zugeschrieben wird, und nicht etwa von Semino, ein Werk der Frühzeit. Bezeichnete Arbeiten des Meisters finden sich noch in Varazze (S. Bartolommeo), in Caperana bei Chiavari und in Zoagli.

Als Werke der Zeit verdienen noch hervorgehoben zu werden: die Gürtelspende der Madonna an den hl. Augustinus im Beisein von Rochus und Sebastian von dem sonst unbekannten Antonio da Como (1529) in der Chiesa della Consolazione und die vorläufig namenlose prachtvolle Stigmatisation des hl. Franz mit tiefleuchtender, herrlicher Flußtallandschaft in S. Maria della Cella in Sam-

pierdarena (1540, in prächtigem alten Rahmen). So behauptet der lombardische Stil noch bis gegen die Mitte des Jahrhunderts in Ligurien mit Würde das Feld, allerdings nicht ohne fruchtbare Anregungen von seiten der Niederländer und Römer aufzunehmen und zu verarbeiten.

Unterdessen hatten sich die jüngeren Künstler dem Perino angeschlossen, der, lange und wiederholt in Genua weilend, eine Schar von Schülern heranbildete.



Abb. 95. Antonio Semino und Teramo di Piaggio, Marter des hl. Andreas, S. Ambrogio.

Von seinem Verkehr mit den naseweisen Kunstjüngern erzählt Soprani eine kleine Episode, die uns Perino sympathisch macht. Die Schüler besehen Stiche nach Werken gleichzeitiger Meister; bei einem nach Tizian glauben sie, die Verkürzung eines Beines sei unrichtig gezeichnet und äußern dies zu Perino. Der aber sagt: »Figliuoli cari, in quest' opere di valentuomini si tace il cattivo, e si loda il buono!« Die beiden Künstlerfamilien der Calvi und Semini haben nach Perino als Dekorationsmaler den ersten Ruf gehabt. Agostino Calvi, von

dem wir wissen, daß er in den vierziger und fünfziger Jahren des 16. Jahrhunderts größere Freskenzyklen ausführte, hatte zwei Söhne, Lazzaro und Pantaleo. Lazzaro war 1502 geboren, studierte bei Perino und wird von den Biographen als höchst eifersüchtig und neidisch auf den Ruhm anderer geschildert. Er soll den Giacomo Bargone aus Furcht, von ihm in der Malerei übertroffen zu werden, vergiftet, und sich in Genua eine regelrechte Claque eingerichtet haben, die geflissentlich seine Arbeiten mit Lob überschüttete und die aller anderen schmähte. Ueber des Luca Cambiaso aufsteigendes Gestirn soll er dermaßen in Wut gekommen sein, daß er zwanzig Jahre lang keinen Pinsel anrührte. Im höchsten Greisenalter begann er wieder zu malen und starb 105 Jahre alt. Sein Bruder Pantaleo (gest. 1595) hat keine selbständigen Arbeiten gemacht, sondern nur als Gehilfe Lazzaros sich betätigt. Pantaleo hatte vier Söhne, die wieder alle Maler wurden. Von den Freskomalereien der Brüder ist viel in Genua noch vorhanden und so manche ihrer gemalten Häuserfassaden haben der Salzluft widerstanden. Am schönsten und harmonischsten wirkt Lazzaros Frühwerk, die Fassade eines ehemals den Cicala gehörigen Palastes auf Piazza dell' Agnello (bei Piazza Fossatello), der 1542 von Bernardo Cantone da Cabio erbaut worden war. Unten Gewappnete in Zeitkostümen, darüber historische Szenen (zerstört), dann ein sehr reizender Puttenfries auf schwarzem Grunde, oben nackte mythologische Figuren, unter ihnen Herkules. Auf Piazza Fontane Marose sieht man am Palazzo Pallavicini der gemalten Scheinarchitektur sechs allegorische Gestalten eingefügt (1585 gemalt, stark restauriert, Abb. 68). Umfangreicher ist der Schmuck der Außenwände und des Vestibüls am Palazzo Spinola (jetzt Prefettura), beim Park von Aquasola (am besten die über den gemalten Fenstergiebeln lagernden Gestalten) und an dem Palazzo Spinola in Via Garibaldi 5, wo die ganze Fassade leidlich gut erhalten ist. Nachahmungen von Bronzereliefs, Cäsarenbüsten und dergleichen wechseln mit leuchtend farbigen Figuren antiker Gottheiten, die besonders im Atrium sich breit machen, wo Cambiasos Schüler Lazzaro Tavarone mit arbeitete. Lazzaro Calvi geht mehr auf das pikant Reizende als wirklich Schöne aus, er rechnet mehr auf den schlechten als auf den guten Geschmack seiner Zeitgenossen. So sind seine mythologischen Fresken, zum Beispiel die Geschichte der Psyche nach Raffaels Vorbild im Palazzo de Mari (Piazza della Meridiana) oder Deckenfresken der Liebschaften des Zeus im Palazzo Giorgio Doria (Via Garibaldi 6) oder das Parisurteil nebst mehr lüsternen als schönen unbekleideten Göttinnen im Palazzo Sauli in Sampierdarena, bisweilen ganz lustig, sinken aber sogleich tief herab, wenn sie in die gefährliche Nachbarschaft des ernsten und großen Luca Cambiaso kommen. Calvis Tafelbilder, wie die Beweinung Christi in der Annunziata di Portoria von 1577, sind sehr kalt, seelisch wie koloristisch.

Von den beiden Söhnen des Antonio Semino ist Ottavio (gest. 1604 in Mailand) der bedeutendere. Man lernt ihn aus seinen Freskofassaden des Palazzo Salvaghi (Jugendarbeit um 1550, sechs Uomini famosi in Terra verde) und des Palazzo Coccapani (Piazza dell' Invrea, beim Dom), seinem Hauptwerke, kennen. Diese letztere Fassade, oben den Raub der Sabinerinnen, darunter Cäsarenbüsten, große Kriegergestalten und ähnliches enthaltend, zeichnet sich durch ihre

leuchtenden Farben und strenge klare Gliederung vor anderen gleichzeitigen Werken aus. Ottavio hat in seinen späteren Jahren in Mailand gewirkt. Andrea, von dem wir bis 1591 bezeichnete Arbeiten haben, behält anfangs die Manier seines Vaters bei (Wurzel Jesse in der Sakristei des Santuario del Monte), studiert dann mit Ottavio in Rom die Werke Raffaels, bewundert später des Bergamasco und Luca Cambiaso Schöpfungen. So zwischen fremden Einflüssen schwankend, erhebt er sich bis zu den schönen Freskolünetten in der Loggia der Villa Cambiaso in



Abb. 96. Teramo di Piaggio (zugeschrieben), Die hl. Sirus, Andreas und Bartholomäus, Nervi, Pfarrkirche.

S. Francesco d'Albaro (Apollo und Diana), den pastos gemalten Fassadendekorationen des Palazzo Brignole auf Piazza Embriaci 6 und dem Deckenbild der Hochzeit eines Spinola mit der Tochter des griechischen Kaisers im Palazzo Giorgio Doria (Via Garibaldi 6), ist aber in seinen späteren zahlreichen Bildern kalt, geleckt und unbedeutend (Beispiele in der Annunziata di Portoria etwas besser, schlechter in der Annunziata del Guastato, S. Pietro in Banchi, S. Torpete und der Galerie von Turin). Interessant ist das zierliche Modell zu einer Kuppelbemalung mit dem Sturze Luzifers, das sich von diesem Meister im Palazzo Bianco erhalten



Abb. 97. Genuesische Schule des 16. Jahrhunderts, Die Ehebrecherin vor Christus, Palazzo Reale.

hat. Als Werke dieser Gruppe von Künstlern in Galerien Genuas, die uns natürlich unter berühmteren Namen vorgestellt werden, nenne ich ein Porträt eines älteren Mannes in der Galerie Durazzo-Pallavicini (sogenannter Moroni, Saal 4) und die Ehebrecherin vor Christus (Abb. 97) im Palazzo Reale (sogenannter Moretto).

Haben wir erkannt, daß unter den ganz wesentlich von Perino abhängigen Künstlern in Genua kein einziger von wirklich hervorragendem Range ist, so werden wir mit um so größerer Spannung fragen, welche Bedeutung denn die anderen Malerschulen Italiens, vornehmlich die Toskanas und Veneziens, für die Entwickelung der genuesischen gehabt haben. Wer heute die Paläste Genuas durchwandert, findet viele und herrliche Werke insbesondere venezianischer Künstler. Wann dieselben nach Genua kamen und ob sie den Genuesen des 16. Jahrhunderts schon bekannt werden konnten, wird sich in den meisten Fällen nicht nachweisen lassen. Die ausgezeichnetsten Stücke seien hier kurz angeführt. Von Florentinern sind Giuliano Bugiardini mit einer Ankunft des Zuges der heiligen drei Könige vor dem Palaste des Herodes in der Galerie Durazzo-Pallavicini (sogenannter Andrea del Sarto) und Pontormo mit einem Jünglingsporträt im Palazzo Bianco gut vertreten. Dem Ferraresen Garofalo gehören zwei kleine Bildchen einer heiligen Sippe im Palazzo Balbi und einer heiligen Familie im Palazzo Rosso (letztere ganz übermalt). Spärlich sieht es mit den Lombarden des 16. Jahr-

hunderts aus. Eine Madonna zwischen Jakobus und Stephanus von Gianpietrino, Maria mit den beiden Kindern, die einander herzen, in der Art des Sodoma (Besitz der Erben des Marchese Francesco Spinola) und eine hübsche Madonna mit Engeln von einem vercellesischen Schüler des Gaudenzio Ferrari im Palazzo Balbi sind die einzigen nennenswerten Bilder, die mir aufgefallen sind. Um so vorzüglicher repräsentieren sich die Schulen des venezianischen Gebietes. Unter dem Namen des Giovanni Bellini hängen im Palazzo Rosso ein Profilbildnis aus der Richtung Pisanellos, ferner das treffliche Bildnis des Doktor Franciscus Philetus von Bernardino Licinio da Pordenone. Auch Tizian fehlt nicht. Ein herrliches, farbenprächtiges Hauptwerk der Frühzeit besitzt der Marchese Guido Balbi in dem Breitbilde der Madonna zwischen der hl. Katharina und dem hl. Dominikus, der den knienden Stifter empfiehlt. Das Porträt eines weißbärtigen Mannes im Palazzo Rosso steht wenigstens Tizian sehr nahe, eine gute Werkstattwiederholung nach der hl. Magdalena des Palazzo Pitti findet sich bei Marchese Durazzo-Pallavicini. Das bezauberndste und im Sfumato unvergleichlich feine Frauenbildnis des Bartolommeo Veneto besitzt Marchese Giorgio Doria. Von Girolamo Romanino findet sich im Palazzo Bianco ein Madonnenbild (sogenannter Moretto), von Alessandro Bonvicino, genannt Moretto da Brescia, im Palazzo Rosso das Bildnis des Arztes von 1533 und wohl auch das fälschlich dem Leandro Bassano gegebene Profilporträt eines Mannes, der vor dem Kruzifix betet. Paris Bordone ist in Genua geradezu glänzend vertreten durch zwei große Kompositionen der Vermählung der hl. Katharina bei Marchese Giorgio Doria und der heiligen Familie mit Hieronymus und Katharina im Palazzo Rosso und vier Porträts in letzterer Sammlung, von denen das Bildnis einer Dame in hellrotem Brokatkleide von ganz unvergleichlicher Schönheit ist und in Bordones Werk nicht seinesgleichen hat (Abb. 98). Die Palma Vecchio zugeschriebene Madonna mit zwei Heiligen im Palazzo Bianco ist nur Schulwerk oder Kopie, sehr gut aber die Anbetung der heiligen drei Könige von Bonifazio de' Pitati



Abb. 98. Paris Bordone, Weibliches Bildnis, Palazzo Rosso.

im Palazzo Rosso. Marco di Tiziano heißt ein Madonnenbild des Palazzo Spinola, von Andrea Schiavone sieht man im Palazzo Balbi einige vorzügliche Bilder (Geburt eines Königssohnes, hl. Hieronymus, sogenannter Tizian). Von ihm vielleicht auch der Tintoretto genannte Gang nach Golgatha im Palazzo Bianco. Von dem großen Jacopo Tintoretto besitzt Genua, wie ich glaube, kein Werk. (Die Trinität der Turiner Galerie stammt allerdings aus Palazzo Durazzo.) Wohl aber wird ihm daselbst mehreres zugeschrieben, das an und für sich von nicht geringem Interesse ist. Das vorzügliche (seitlich angestückte) Porträt eines jungen Mannes in ganzer Gestalt im Palazzo Durazzo-Pallavicini und ein Bildnis eines älteren Mannes in Halbfigur, mit seitlichem Ausblick in die Landschaft, bei Marchese Giorgio Doria, dürften beide auf einen und denselben, sicher in Genua beschäftigten Venezianer aus der Richtung Tintorettos zurückgehen. Von Paolo Veronese gibt es in Genua einiges Vorzügliche. Das große Mahl Christi im Hause Simons, des Pharisäers, bei dem Magdalena des Herrn Füße salbt, ist aus dem Palazzo Reale (Durazzo) nach Turin gebracht und durch eine Kopie ersetzt worden; ein wahres Juwel unter den kleinen Bildern des Meisters ist die Anbetung der Hirten im Palazzo Rosso (von Jacobsen ganz unbegreiflicherweise für unecht gehalten), wo ein großes dekoratives Bild der Judith mit dem Haupt des Holofernes nur Werkstattarbeit ist, wogegen das Kniestück einer Dame in schwarz und weiß gestreiftem Gewande wieder zu den ganz feinen Arbeiten Paolos gehört. Auch ein betender Knabe, Fragment eines größeren Bildes, im Palazzo Bianco ist echt. Sehr reich an schönen Werken Paolos ist Marchese Giorgio Doria: eine büßende hl. Magdalena in der Landschaft, die Geburt der Venus und die ganz besonders prächtige Susanna mit den beiden Alten, von welchem Gegenstande auch noch ein zweites (Tintoretto zugeschriebenes) Bild in den Kreis Paolos gehört. Im Palazzo Durazzo-Pallavicini sieht man ein wunderbar feines Bild der Vermählung der hl. Katharina mit dem Christkinde im Beisein zahlreicher Engel von Paolo. Von den Bassanos sind nur ein paar kleine Bilder bei Marchese Balbi und Marchese Pierino Negrotti zu nennen.

Wichtiger aber als alle Erwerbungen einzelner Bilder war für die Heranbildung von Genuas Künstlern das Auftreten und Wirken eines unter dem Eindrucke der Werke der großen Venezianer herangewachsenen, auch mit Raffael vertrauten Bergamasken, des Giovanni Battista Castello, genannt il Bergamasco. Wir haben ihn als Architekten schon kennen gelernt, auch als Bildhauer soll er sich gelegentlich betätigt haben. Von seinem Leben ist wenig bekannt. Zwischen 1515 und 1520 geboren, kam er um die Mitte des Jahrhunderts nach Genua, ward ein vertrauter Freund des Luca Cambiaso, ging 1576 nach Madrid, arbeitete da und im Eskurial und starb daselbst 1579 mit wenig mehr als sechzig Jahren. Ruhig und stetig hat sich sein empfänglicher Sinn an der Schönheit der großen Meister herangebildet und harmonisch gestaltet er seine Werke. Er besaß an edlem Geschmack mehr als irgend ein Schüler Raffaels. Dazu besaß er auch das Phlegma eines Palma Vecchio, von dessen Werken er gewiß zuerst gelernt hat. Man könnte ihn für einen Schüler des Cariani halten. Befreundet mit Luca Cambiaso gerät er erst allmählich und nicht zu seinem Vorteil unter

den Einfluß dieses Gewaltigen, namentlich bei großen und erregten Kompositionen. Seiner von Natur aus ruhigen, schönheitsvollen Art entspricht auch die Wahl der Farben: ein sanfter silberiger Ton, aus dem Lichtblau, Blaßrosa und Weiß hervortreten. Seine Ausführung ist zart und delikat, bei kraftvollen Gestalten oder bewegteren Szenen gelangt er an die Grenze seines Vermögens (so z. B. im Palazzo della Prefettura in Bergamo); am schönsten schildert er Frauen und Jünglinge. Im Dom von Genua hat Bergamasco die Decke der Kapelle des Franco Lercari nach 1560 zu schmücken übernommen. Er stellte in der Apsiswölbung die Himmelfahrt Mariä, der die Apostel nachschauen, dar. In dem ovalen Mittelfelde der Decke ist die Krönung Mariä zu sehen. Und derselben assistieren herrliche Gruppen von Heiligen, die, ohne alle Attribute, eher Göttergruppen des Olymp bei der Hochzeit Amors mit Psychen sein könnten. Der Christus des Weltgerichts an der Decke des Chors der Annunziata di Portoria wirkt etwas kraftlos, um so mehr als Lucas elementar gewaltige Gruppen der Verdammten und der Seligen ihm zu seiten stehen. Schöner sind ebenda die Evangelisten, besonders Johannes. Arbeiten in S. Matteo sind von geringerer Bedeutung. Von Leinwand- oder Tafelbildern Castellos ist sehr wenig bekannt. Ein in S. Sebastiano von Alizeri noch gesehenes Altargemälde konnte ich nicht mehr finden.



Abb. 99. Gio. Batt. Castello il Bergamasco, Bildnis, Palazzo Rosso.

Dagegen erkenne ich des Meisters Hand in dem vorzüglichen feinsinnigen, farbig delikaten Porträt eines Mannes im Lehnstuhl mit Gobelinhintergrund, das im Palazzo Rosso fälschlich dem Tintoretto zugeschrieben wird (Abb. 99). Alle Fähigkeiten Castellos aber würde der Palazzo Imperiali (Campetto) uns offenbaren, wenn er nicht so grausam beschädigt und verwahrlost wäre. Castello hat ihn erbaut, mit Stukkaturen die Fassade geschmückt, Vestibül, Treppen und Korridore mit den zierlichsten Grottesken verziert, dem großen Saal das Deckenbild gemalt und den Kamin aus Marmor gefertigt, auf dem die Büsten dreier Imperiali stehen. Noch ärger sind vielleicht die Dekorationen des Vestibüls, Treppenhauses und Saales im Palazzo de Amicis (Piazza delle Vigne) beschädigt, die ebenfalls von Bergamasco herrühren. Mit um so größerem Entzücken be-

treten wir daher das wohlerhaltene Vestibül des Palazzo Cataldi (Via Garibaldi, Abb. 59). Es ist einer jener Räume, welche durch das verständnisvolle Zusammenwirken vieler Künstler zu ganz unnachahmlicher Schönheit gestaltet worden sind. Den Raum selbst und die kräftig profilierten Bauglieder schuf Galeazzo Alessi, antikische Büsten über den Türen Antonio Roderio da Carona. Battista und Andrea d'Aprile da Carona haben die geschmackvollen Stukkaturen gemacht, die in den Bogenleibungen und geraden Deckenstücken zu prächtigen Kassetten, im lichten gewölbten Raume zu zarten Rahmen sich fügen, um die phantasievoll spielenden Grottesken auf weißem Grunde, um die herrlichen Gestalten der Juno, Leda, Venus, Diana, des Apoll, Saturn aufzunehmen, die der Pinsel Castellos hinzauberte (1566). Kaum scheint es glaublich, daß unser Entzücken sich noch steigert bei Betreten des oberen Vorsaales (Abb. 60), wo uns Apoll und die neun Musen, erfüllt von zart inniger Schönheit, empfangen (Abb. 100). Auch dem Farbeneindrucke nach stehen wir hier vor einem der größten und sinnigsten Werke der Dekorationskunst. Diese lieblich bewegten Gestalten mit ihrem zarten rosa Inkarnat sind von lichtgrünen, gelben, lichtroten und lila Gewändern umspielt. Der bedeutendste Lyriker, den Ligurien hervorgebracht, der Savonese Gabriello Chiabrera (1552—1638), hat Castellos Werke begeistert besungen.

In vollem Gegensatze des Temperaments steht zu Castello der ernste einsame Meister, der allein unter den Genuesen allen Regungen der Seele gleichermaßen wunderbaren Ausdruck zu geben vermochte: Luca Cambiaso. Als Sohn des Malers und Tonbildners Giovanni Cambiaso (geb. 1495) ist Luca im Oktober 1527 in Moneglia geboren, wohin wegen der politischen Unruhen Giovanni mit seiner Frau sich zurückgezogen hatte. Frühreif half Luca dem Vater bei seinen Arbeiten, von denen sich äußerst wenig mit Sicherheit nachweisen läßt. Das einzige größere Bild ist eine Himmelfahrt Mariä auf dem Hochaltar von S. Antonio in Brecanecca (1545). Giovanni gehörte zu jenen Künstlern, die sich an Perino del Vagas Vorbild eifrig angeschlossen hatten. Auf das Talent des Knaben war er stolz, ja er sperrte ihm, wie Soprani erzählt, die Kleider weg, damit er zu Hause bleiben und eifrig studieren solle. Luca hat jedenfalls alle Hoffnungen weit übertroffen. Sein Leben war mit einer fast unbegreiflich großen Zahl von Arbeiten ausgefüllt. Und sein beispielloses Können, die Leichtigkeit seines Schaffens hat wohl die meiste Fröhlichkeit in sein Dasein gebracht, von dessen Verlauf wir viel Trauriges wissen. Als seine Frau starb, kam deren Schwester in sein Haus. Luca faßte eine solche Liebe zu ihr, daß er sein Sinnen und Trachten darauf setzte, sie zu heiraten. Um den Dispens zu erhalten, reiste er zum Großherzog von Toskana, sodann zum Papst. Seine Bitte wurde abgeschlagen und er kehrte heim, des Willens, seine Leidenschaft zu bekämpfen. Aber immer weiter nagt der eine Gedanke, der eine Wunsch. Er nimmt die Berufung nach Madrid, wo sein Freund Castello gestorben war, an, dient seit 1583 dem König von Spanien, um durch dessen Gunst und Fürspruch beim Papst die geliebte Frau heimführen zu dürfen. Da muß er sich endlich auch in dieser Hoffnung betrogen sehen. In Verzweiflung erkrankt er und stirbt in Madrid im Jahre 1585.

Lucas Zeitgenossen haben die überragende Größe des Meisters erkannt, der



Abb. 100. G. B. Castello il Bergamasco, Apollo und die Musen. Deckenfresko im oberen Vestibül des Palazzo Cataldi.

mailändische Maler und Kunstschriftsteller Lomazzo zählte ihn zu den ganz großen Genies der italienischen Kunst. Aber er hat mit seinem großen Zeitgenossen in Venedig, mit Jacopo Tintoretto, nebst vielem anderen auch das gemein, daß die Nachwelt ihn nicht mehr begriffen hat. So gerät heute derjenige, der sich die Mühe nicht verdrießen läßt, von Palast zu Palast, von Kirche zu Kirche den Spuren Luca Cambiasos zu folgen, in ein immer wachsendes Erstaunen über diesen „wiederentdeckten" großen Meister. Wie er einerseits durch kindliche Heiterkeit uns beseeligt, so erschüttert sein tiefer, furchtbarer Ernst. Jedem Gegenstande weiß er Bedeutung zu geben. Was er schafft, ist reich an Ausdruck. Und was er ausdrücken will, das sagt er in schlichter, deutlicher Sprache. Da gibt es keine Posen, keine Undeutlichkeiten. Diese Wahrhaftigkeit seines Wesens läßt ihn bei mythologischen Szenen, zum Beispiel der Bestrafung der Callisto nach ihrem Fehltritte durch Diana im Palazzo Bianco oder den Liebschaften der Götter im Palazzo de Mari, vielleicht etwas derb erscheinen, — niemals ist er im entferntesten lasziv. Ganz im Gegenteil: er behandelt auch solche gewagteste Szenen mit dem feierlichsten sittlichen Ernst, wie er der Erhabenheit alles Natürlichen angemessen ist. Ihn, und zwar ihn allein unter allen genuesischen Künstlern können wir wahrhaft groß, ihn allein ein Genie nennen.

Der Reichtum seiner Phantasie kennt keine Grenzen. Schon die Zahl seiner malerischen Werke ist sehr groß. Aber unaufhörlich warf er, mit der Feder spielend, neue Ideen auf Blätter billigen Papieres, da er teueres dafür nicht kaufen wollte. Und die Zahl seiner Entwürfe ging in die Tausende. Er achtete ihrer kaum und seine Frau machte damit das Feuer des Herdes an. Einstmals sah dies Lucas Schüler, Lazzaro Tavarone, und nahm auf seine Arme so viele der



Abb. 101. Luca Cambiaso, Darstellung des Christkindes im Tempel,
Fresko der Capella Lercari im Dom.

Zeichnungen, als er forttragen konnte, um sie so zu retten. Im 17. Jahrhundert besaß Paolo Foglietta hundert verschiedene lavierte Madonnenzeichnungen von Lucas Hand. Und auch heute findet man viele vorzügliche Blätter in den meisten großen Zeichnungensammlungen. Aus ihnen sieht man, wie der Meister unaufhörlich mit Proportionsstudien beschäftigt war, wie das, was an seinen Bildern und großen Fresken so fesselt, die Klarheit und Bestimmtheit der Raumdisposition, Gegenstand seines intensivsten Studiums war. Dazu kam eine Beherrschung des menschlichen Körpers in allen Drehungen, Wendungen, Verkürzungen, wie sie nur Michelangelo, Tintoretto und Rubens in gleichem Maße besaßen. Cambiaso ist kein Kolorist im eigentlichen Sinne, ja er scheint die bestechenden Reize der Farbe stolz zu verschmähen. Für die Wirkung des Lichtes hatte er eine feine Beobachtung, und er wußte die Wirkung desselben für den seelischen Ausdruck aufs sicherste zu ermessen. Es ist jenes kühle, etwas verschleierte Licht, das durch Nebel durchdringt, um nur manchmal bei höchsten Akzenten in grellen, blitzartig erleuchtenden und treffenden Strahlen durchzubrechen. Bei der menschlichen Erscheinung gibt es keine Beschränkung für ihn, für alle Altersstufen, alle Seelenstimmungen findet er den treffendsten Ausdruck. Niemals achtet er das allein Reizvolle, die Gottesmutter aber, die das Kind herzt, umgibt er mit entzückendster Lieblichkeit. In der Faltengebung der Gewänder herrschen stets große, einfache Linien und Motive. So sind seine Kompositionen klar aufgebaut, immer als Ganzes in sich abgeschlossen, so

wild die Erregung innerhalb derselben auch bisweilen tosen mag. Für kleine Bilder scheint die Gewalt seiner Formengebung beinahe zu groß; riesige Wölbungen der Prunksäle aber, noch viel größere als die, an der Perinos Kunst im Palazzo Doria gescheitert war, schmückt er mit Riesenbildern, einheitlich konzipiert, klar gegliedert, von einem großen Zuge bis in alle Einzelheiten erfüllt. Auch die ornamentalen Glieder der Dekoration werden im großen Raume groß und einfach. So bringt Luca Stil in das Gefüge, das bei Perino und seinen Nachahmern noch voll von Widersprüchen geblieben war. War Castello der Meister der Dekoration für kleine Räume, so ist es Luca für Riesenverhältnisse. Aber betrachten wir einige seiner Hauptwerke, nur kurz, trotzdem sie alle lange und wiederholt betrachtet zu werden verdienen.

Die Vermählung Mariä und die Reinigung hat Luca in den beiden Fresken der Kapelle Lercari im Dom geschildert: beide Momente in hohen offenen Kuppelhallen, an denen die vortreffliche perspektivische Darstellung bewundert werden muß (Abb. 101). In derselben Kapelle sind vier Tafelbilder von Luca: die Anbetung des Kindes mit dem von diesem ausgehenden Lichte (so wie auf einem Bilde der Brera zu Mailand), zwei schmale Hochbilder mit Einzelgestalten von Propheten, sodann eine Anbetung der Könige, eine Madonna mit den hl. Johannes und Lorenz, endlich der hl. Benedikt mit dem Täufer und Lukas, die ihren Sitz zwischen Ruinen antiker Tempel genommen haben. Noch sieht man im Dom auf dem Altar Fieschi eine Madonna vor der Mauernische. Viel inniger und kindlicher, einer Komposition Gaudenzio Ferraris nachgebildet, ist die Anbetung des Kindes in der Kirche Gesù e Maria (S. Francesco de Paola, 3. Altar rechts). Bilder der Verkün-



Abb. 102. Luca Cambiaso, Beweinung Christi, S. Maria di Carignano.

digung, in denen der Engel aus dem Vordergrund nach der Madonna im Hintergrund zuschreitet, selten kühne Raumdarstellungen, sieht man in der Annunziata di Portoria und in der Madonna di Carignano; in der Annunziata di Portoria außerdem noch eine Anbetung der Magier und zu Seiten des von Castello gemalten Weltenrichters die Scharen der Verdammten und der Seligen. Die Kirche S. Bartolommeo degli Armeni besitzt die Taufe Christi, die Auferstehung und Himmelfahrt von Lucas Hand. In aller Einfachheit erschütternde Kreuzigungsdarstellungen sieht man in der Sakristei des Oratoriums S. Pietro e Paolo (Piazza S. Bernardo) und mit Mühe bei schwachem Kerzenscheine in der dunklen Kapelle gleich rechts vom



Abb. 103. Luca Cambiaso, Sacra Conversazione, Palazzo Bianco.

Eingang in der Annunziata del Guastato. Die Beweinung Christi und die Grablegung hat Luca öfters gemalt. Und an seelischer Tiefe stehen seine Darstellungen wahrlich nicht zurück hinter denen seines großen Zeitgenossen Tintoretto. Im Kapuzinerkonvent zu Voltaggio und in S. Fruttuoso sind Bilder der Grabtragung zu finden, im Palazzo Rosso eine Darstellung der Beweinung Christi. Und den gleichen Vorgang schildert das große Altarbild in der Madonna di Carignano, das wir, wenn irgend eines, das Hauptwerk dieses ganzen reichen Künstlerdaseins nennen dürfen; ja noch mehr: die Pietà Lucas ist das größte Werk genuesischer Malerei (Abb. 102). Wer dieses Bild erlebt hat, wird am liebsten schweigen und andere nur hinweisen, daß auch sie schauen und von dem reinigenden Feuer dieses heiligen Schmerzes ergriffen werden mögen.

Es ist natürlich, daß dieser tief empfindende große Meister auch der unschuldvollsten Heiterkeit fähig war, die in Werken zutage trat, wie der Madonna im Grünen im Chor der Kirche von Carignano oder der hl. Familie mit dem Johannesknaben in der Akademie oder dem fälschlich Palma Giovine zugeschriebenen bezaubernden und zugleich erhabenen Bilde im Palazzo Bianco (Abb. 103), oder dem herrlichen Familienidyll von Dürerscher Traulichkeit in S. Maria della Cella zu Sampierdarena.

Von Typen und Legendendarstellungen einzelner Heiliger sind vielleicht am

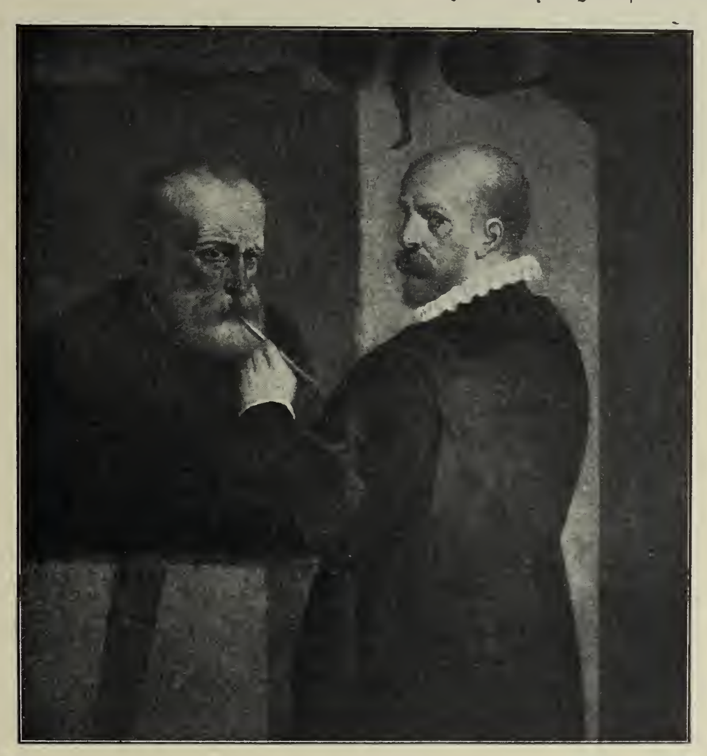


Abb. 104. Luca Cambiaso, Der Meister, im Begriffe seinen Vater zu malen, Nervi, Marchese Spinola.

außerordentlichsten die beiden untereinander ganz verschiedenen Halbfiguren der hl. Magdalena, die im Palazzo Balbi und im Palazzo Bianco (Vestibül „ignoto") sich finden. Eine Halbfigur des Hieronymus besitzt der Marchese Cambiaso in S. Francesco d'Albaro. Vor dem thronenden Augustinus zwischen zwei Heiligen und Stiftern (im Palazzo Bianco) mag man sich sagen, zu welcher Größe das altlombardische Schema gebracht werden konnte. Die von dem trefflichen Kenner Abbate Lanzi hochbewunderten drei Bilder der Georgslegende in S. Giorgio sind leider arg verwahrlost. In den Seitenschiffen von S. Matteo malte Luca in den Deckenfeldern fliegende Putten, sodann ein Wunder des Matthäus und Gestalten von Propheten und Sibyllen, die nahezu michelangeleske Größe haben.

Es gibt nicht viele Porträts, die Luca Cambiaso gemalt hat. Die wenigen



Abb. 105. Luca Cambiaso, Römische Kampfszene, Lünettenfresko im Saale des Palazzo de Mari.

aber sind von einer Einfachheit und Potenz des Ausdruckes, daß man den Krieger in funkelndem Harnisch im Palazzo Balbi zum Beispiel getrost neben Tintoretto oder Rembrandt stellen dürfte. Marchese Spinola in Nervi besitzt das interessante Selbstbildnis des Meisters an der Staffelei, im Begriffe den alten Vater zu malen; und zwar mit der linken Hand. Denn Luca konnte, wie seine Biographen sagen, mit beiden Händen zugleich malen. In seinem Kopfe prägt sich die kolossale Energie aus, die ein so hervorstechender Zug seines Wesens ist (Abb. 104). Ein anderes Selbstporträt ist in den Uffizien.

Die großen mythologischen Dekorationsmalereien machen den umfangreichsten Teil der Tätigkeit Luca Cambiasos aus. Sie wollen in den alten Palästen an Ort und Stelle betrachtet sein. Nur ausnahmsweise kommen Tafelbilder mythologischen Inhalts vor, wie Diana und Callisto im Palazzo Bianco, oder Venus, die zärtlich Adonis betrauert (ehemals in Paris). Im Palazzo Bianco sind jetzt auch Bruchstücke der Dekoration des alten Palazzo Sauli (in Via S. Vincenzo) aufgestellt. Das kühne, von Muth und Kraft überschäumende Jugendwerk Lucas noch in Gemeinschaft mit dem Vater 1544 ausgeführt, ist im Saal des Palazzo della Prefettura am Aquasola erhalten: Apollo, der auf der Criseis Gebet das Lager der Griechen vor Troia zerstört; Göttergruppen und Giganten in den Gewölbezwickeln, Szenen aus der Ilias in den Lünetten; nicht frei von Uebertreibungen, aber von immenser Kraft. Während Luca hier malte, traten florentinische Maler ein, so erzählt Soprani, schauten verwundert auf den Knaben, der da so frech an den Fresken malte. Sie wollten ihn herabziehen vom Gerüste, damit er die schönen Bilder nicht verderbe — aber es war Luca Cambiaso selbst, der Meister des Werkes. Im Palazzo des Marchese Giorgio Doria finden sich der Sturz des Phaeton, Arachne, Dädalus und Ikarus, Apollo und Marsyas und der Gigantensturz dargestellt, im Palazzo Pallavicini (Salita S. Caterina) besonders lieblich und in herrlicher Landschaft Apoll mit den Musen am Quell Hypokrene. Von den zahlreichen Fresken im Palazzo Imperiali (Campetto) ist der Tod der Kleopatra am eindrucks-



Abb. 106. Luca Cambiaso, Seeschlacht, Lünettenfresko im Saale des Palazzo de Mari.

vollsten und am besten erhalten. Endlich seien noch die zwei Riesenwerke, der Raub der Sabinerinnen in der Villa Imperiali in Terralba und Odysseus, die Freier ermordend im Palazzo de Mari (Piazza della Meridiana) genannt. Durch diese Schöpfungen wird uns vielleicht die titanische Kraft dieses Genius am allerimposantesten zum Bewußtsein gebracht. In den Lünetten wechseln wilde Kampfszenen (Abb. 105) und Seeschlachten (Abb. 106) mit friedlichen Hirtenidyllen und lieblichen, in grünen und blauen Tönen gehaltenen Landschaftsbildern. Aus der Spätzeit finden sich Werke Lucas in Madrid und im Escurial.

Der treueste Schüler des Luca Cambiaso war Lazzaro Tavarone (1556—1641), der seinen Meister nach Madrid begleitet hat. Dort blieb er noch einige Jahre nach Lucas Tod, kehrte aber dann nach Genua zurück. Er brachte eine Handzeichnungensammlung von über 2000 Blättern zusammen. Man sieht von seiner Hand viele Fresken in den Palästen Genuas, die zum Teil recht manieriert, seltener durch anmutige Züge ausgezeichnet sind. So geben einen guten Begriff von seiner Kunst die Abfahrt der Kleopatra auf der Prachtgaleere dem Marcanton entgegen im Atrium des Palazzo Negrotto-Cambiaso (Piazza dell'Annunziata 24) und der Triumph eines Grimaldi im Saale des Palazzo Spinola (auf Piazza Pellicceria).

Auch Bernardo Castello, ein Schüler des Andrea Semino, verdankt Luca das beste seiner Kunst. Er hat sich durch die Illustrationen der Gerusalemme liberata des ihm befreundeten Dichters Torquato Tasso (Ausgaben von 1590, 1604 und 1607) bekannt gemacht. Außer den Werken des Bergamasco hat er vielleicht sogar die der Venezianer direkt studiert. Man sieht von ihm bisweilen sehr vorzügliche Dinge von großer Farbenschönheit, fleißiger Ausführung und einfach starkem Ausdruck. Frühwerke sind die Immaculata in S. Maria della Passione und die Glorie der 10000 Märtyrer in der Madonna delle Vigne (2. Altar links), in der Feinheit an den Bergamasco erinnernd; später werden die Farben leuchtender und prächtiger, wie in der Madonna mit der hl. Anna in S. Matteo und der Auffindung des zwölfjährigen Christusknaben im Tempel durch seine Eltern in S. Siro (1. Kapelle links). Wahrhaft

bedeutend können seine beiden Darstellungen des Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes in der Kapuzinerkirche zu Genua (Immacolata concezione) und in S. Margherita di Marassi genannt werden. Von seinen Fresken mythologischen Inhalts sind die Ausmalung des Palazzo Spinola (Via Garibaldi 5) und besonders das schöne Parisurteil und der Raub der Helena von 1611 in der ehemaligen Villa Spinola, jetzt Collegio dell'Immacolata in Sampierdarena erwähnenswert. Letzterer Saal scheint mittels aufgemalter Bogen im oberen Teil der Wände und Ausblick über Balkons ins Freie und durch ein Säulenatrium in eine schöne Landschaft erweitert und erhellt und gibt eine besonders glückliche Probe genuesischer Dekorationskunst.

Giovanni Battista Paggi (1554—1627) stammte aus vornehmem Geschlechte und konnte nur gegen den Willen des Vaters zur Ausübung seiner Kunst gelangen. Wegen Ermordung eines Genossen im Streite floh er aus Genua im Alter von 25 Jahren und durfte erst spät wieder heimkehren. Die Zwischenzeit verbrachte er größtenteils in Florenz. Dort hat er im Verkehr mit Cigoli seine Malweise ausgebildet. Seinem angeborenen poetischen Sinne verband sich während dieser Studienzeit ein Hauch florentinischer Monumentalität und Durchbildung der Komposition. Dadurch fallen seine besten Werke in Genua auf. Sein Kolorit ist fast immer stumpf und kühl. Er ist vorzugsweise Tafelmaler. Das Selbstporträt der Uffizien zeigt feingeschnittene und vornehme Züge. Als besonders gute Werke seien folgende genannt: die Kommunion des hl. Hieronymus in S. Francesco de Paola (Gesù e Maria, 2. Altar rechts), weniger nachgedunkelt als die anderen Bilder und im Lichte bedeutend; in der Kapuzinerkirche der Hochaltar mit der Immacolata, dem imposantesten Bilde Paggis in Genua; in S. Pietro in Banchi eine Anbetung der Hirten, die an poetischem Gehalte und naiver Heiterkeit noch von der Ruhe auf der Flucht in der Akademie von Turin übertroffen wird; endlich mehrere Bilder in S. Maria del Carmine.

Paggi hatte in Genua zahlreiche Schüler, unter denen Giovanni Domenico Cappellino in der Manier des Meisters weiter arbeitete (1580—1651). Sein ausdrucksvolles Hauptwerk ist in S. Stefano: die hl. Francesca Romana gibt einem stummen Kinde die Sprache.

Aber hier halten wir einen Augenblick inne, bevor wir weiter die genuesische Malerschule verfolgen. Schon bei Paggi hatte sich der Einfluß von Florenz geltend gemacht. Wir haben Zeugnisse dafür, daß auch andere genuesische Künstler (z. B. Ansaldo) ausdrücklich das oberste Schiedsgericht der florentinischen Akademie angerufen und anerkannt haben. Florentiner sowohl als Bolognesen und andere italienische Künstler haben im 17. Jahrhundert häufig für Genuas Kirchen und Paläste Aufträge erhalten. Wir wollen uns einen kurzen Ueberblick über diese Werke verschaffen, soweit sie heute noch existieren, ohne dabei die zeitliche Grenze allzu strenge einzuhalten. Sodann werden wir noch Franzosen und Spanier den Kunstbesitz Genuas bereichern und endlich zwei große Nordländer in der Città Superba weilen sehen, die für die weitere Entwickelung der genuesischen Malerei eine ganz entscheidende Bedeutung gewinnen sollten.

Die letzten Lebensjahre, bis zu ihrem Tode (1625), hat die Malerin

Sofonisbe Anguisciola aus Cremona in Genua zugebracht, und von ihren Porträts mag unerkannt daselbst noch manches vorhanden sein. Für den Dogen Matteo Senarega hat Federigo Baroccio von Urbino im Jahre 1595 das herrliche Bild gemalt, vielleicht das schönste, das er in seinem Leben schuf, das die Kapelle S. Sebastiano des Doms schmückt: die Kreuzigung Christi (Abb. 107). Die geradezu raffiniert feine technische Behandlung, der fast überzarte Farbengeschmack und eine übersensitive Seele haben diesen Künstler bisweilen bis über die Grenzen des Manierismus gebracht. Es gibt aber einige Werke, an denen man alle exquisiten Qualitäten zu völlig harmonischem Ganzen verbunden findet. Und von den großen Altarwerken nimmt das genuesische entschieden die erste Stelle ein. Aus einem zarten silbergrauen Gesamtton leuchten die prächtig hellen Farben der Gewänder, die mit unsagbar feinen Nuancen modellierten Fleischpartien hervor. Im Palazzo Rosso findet sich noch ein kleines Bildchen der hl. Katharina von dem Meister. Der Florentiner Aurelio Comi (1564—1622) hat seine letzten Lebensjahre in Genua zugebracht, wo man in vielen Kirchen seine Arbeiten findet; wenige, die wirklich gut und erfreulich wirken. Am besten ist das Hochaltarbild der Beweinung Christi in S. Maria della Passione, gut auch die Einkleidung des hl. Hiacynthus als Dominikaner in S. Maria di Castello; ebenda die Marter des hl. Blasius, der ein Madonnenbild des Trecento eingefügt ist (Abb. 108). Bedeutend darf das große Abendmahl an der Eingangswand von S. Maria delle Vigne von Comis Schüler Simone Balli genannt werden. Auch Orazio Gentileschi (Comi, 1563—1646) aus Pisa, der Halbbruder Aurelios, hat in Genua gearbeitet. Er ist ein phantasievoller, feiner, immer anziehend wirkender



Abb. 107. Federigo Baroccio, Christus am Kreuz und hl. Sebastian, Dom.

Meister. Eine liegende Magdalena bei Marchese Negrotti, eine Judith in der Bibliothek des Palazzo Rosso und ganz besonders die schöne Verkündigung in S. Siro (ein ähnliches Exemplar ist aus Genua nach Turin gelangt) erwecken immer neues Interesse für den Meister. Einen Tondo der heiligen Familie, von seiner Tochter Artemisia gemalt, besitzt der Palazzo Bianco. Der feinsinnige Sienese Francesco Vanni (gest. 1609) hat das Altarbild der Kommunion der hl. Magdalena für S. Maria di Carignano gemalt, das später nach echt genuesischer Manier an allen Seiten (durch Domenico Piola) angestückelt worden ist. Im Palazzo Bianco von ihm ein kreuztragender Christus.



Abb. 108. Aurelio Lomi, Marter des hl. Blasius, oben Madonnenbild eines unbekannten Meisters des 14. Jahrhunderts; S. Maria di Castello.

Auch von den bolognesischen Akademikern sind einzelne Werke nach Genua gelangt. Von Lodovico Caracci (1555—1619) ein Ecce-Homo in die Galerie Durazzo-Pallavicini, von Annibale, dem begabtesten Maler der Familie (1560—1609) eine kleine Pietà in den Palazzo Giorgio Doria, eine büßende Magdalena und ein vorzügliches männliches Bildnis in die Galerie Durazzo-Pallavicini, von Antonio (1583—1618) Christus und Veronika in den Palazzo Rosso. Von Domenico Zampieri, genannt Domenichino (1581 bis 1641), sind sogar einige Hauptwerke vorhanden: die Familie des Darius vor Alexander bei Marchese Giorgio Doria, Christus, den Frauen erscheinend, und das Martyrium des hl. Sebastian im Palazzo Durazzo-Pallavicini. Des Guercino (1590—1665) Werke sind, ebenso wie die des Guido Reni (1575—1642), im Genua des 17. Jahrhunderts außerordentlich stark in der Mode gewesen. Beiden Malern begegnet man in fast allen Sammlungen und in teilweise recht langweiligen und mittelmäßigen Bildern. Wir brauchen daher nur auf die besseren hinzuweisen. Das Hauptwerk Guidos, vielleicht das schönste seiner Altargemälde, ist die groß-

artige Assunta in S. Ambrogio, in Komposition und Farbe von außerordentlicher Schönheit (Abb. 109). Danach mögen ein hl. Hieronymus bei Marchese Balbi, eine Vestalin und die liebliche Caritas Romana im Palazzo Durazzo-Pallavicini (Abb. 110) die fesselndsten Werke Guidos in Genua sein. Von Guercino findet man eine Stigmatisation des hl. Franz in der Madonna di Carignano, im Palazzo Rosso eine Madonna mit Heiligen und die sterbende Kleopatra, bei Marchese Balbi Andromeda, von Perseus befreit, bei Marchese Durazzo-Pallavicini Mucius Scävola. Von Guidos Schülern begegnet man dem Francesco Albani im Palazzo Doria und Palazzo Bianco (noli me tangere, Landschaft mit Putten), dem Simone Cantarini (1612—1648) im Palazzo Durazzo-Pallavicini (ganz herrliches, poesieerfülltes Bild: die Madonna als Bäuerin gekleidet, mit dem Kinde und Joseph, verabschiedet sich von Anna, um, von dem Engel geleitet, die Reise nach Aegypten anzutreten, Abendlandschaft). Von den Mailändern hat Giulio Cesare Proccaccini größere Bilder für Genua gemalt, so das Abendmahl für die Annunziata del Guastato (kleine Skizze dazu bei Marchese Spinola), die Madonna mit Heiligen für die Kirche von Carignano, ferner die heilige Sippe, im Freien gelagert an erhöhtem Platze mit weitem Blick über das Flußtal (Palazzo Rosso), endlich eine kleine Anbetung der Könige im Palazzo Balbi. Von Daniele Crespi findet sich ein bedeutendes Halbfigurenbild der Ehebrecherin vor Christus im Palazzo Durazzo-Pallavicini; von Morazzone ein höchst geistreiches Bildnis einer Dame in schwarzem Kleide bei Marchese Doria. Zwei höchst eindrucksvolle Hauptwerke des kraftvoll derben Michelangelo da Caravaggio besitzt der Palazzo Rosso in der Auferweckung des Lazarus und Marchese Balbi in dem Sturz des Paulus,



Abb. 109. Guido Reni, Himmelfahrt Mariä, S. Ambrogio.

in dessen nächste Nähe Christus sich herabsenkt, wodurch mit eindringlichster Kraft körperlich drastisch der Vorgang geschildert wird. Sehr merkwürdig sind die schlafenden Amor und Psyche im Palazzo Durazzo-Pallavicini, schön die Lautenspielerin in der Bibliothek des Palazzo Rosso.

Von Pietro Berettini da Cortona (1596—1669) finden wir ein Madonnenbild bei Marchese Doria, sein Schüler Gio. Franc. Romanelli (1617 bis 1662) hat die Teppiche mit dem Leben des Moses für den Palazzo Durazzo (Reale) entworfen. Von dem Modenesen Bartolommeo Schedone (gest. 1615)



Abb. 110. Guido Reni, Caritas Romana, Palazzo Durazzo-Pallavicini.

stammt die fälschlich Guido Reni zugeschriebene heilige Familie im Palazzo Bianco (Besitz der Erben des Marchese Fr. Spinola). Ein Meisterwerk von großer Auffassung, wenn auch in entschieden klassizistischem Sinne, nennen wir getrost Dädalus und Ikarus, von dem Römer Andrea Sacchi (1598—1661, Palazzo Rosso, Abb. 111), der noch eine letzte, original römische Kunst ins Leben zu rufen suchte. Seines Schülers Carlo Maratta (1625—1713) Marter des hl. Blasius ist aus Rom auf einen Altar der Kirche von Carignano verschlagen worden. Von späteren Meistern sind insbesondere Carlo Cignani (1628—1719, Hochzeit Jakobs bei Marchese Doria), Luca Giordano (1632—1705, große Szenen aus

Tassos Gedicht im Palazzo Reale), Marcantonio Franceschini (1648—1729), von dem man in den Palästen ausgezeichnete Werke sieht (Magdalena und Bethseba, Pal. Durazzo-Pallavicini, Mythologien bei Marchese Spinola und Balbi), sein Schüler Boni (besonders als Dekorationsmaler tätig), und Francesco Solimena (1657—1747, Sopraporten im Palazzo Reale) für genuesische Adelige tätig gewesen. Aber sie führen schon in eine Zeit, wo Genuas Kunst herabgesunken war.



Abb. 111. Andrea Sacchi, Dädalus und Ikarus, Palazzo Rosso.

Von spanischen Bildern besitzt Genua einige, die gewiß wohl später herübergekommen sind, aber doch gleich hier erwähnt seien: von Zurbaran die letzte Oelung, im Palazzo Bianco, eines jener unsagbar ergreifenden Werke, in denen Vorgänge des einfachen Lebens in Figuren von natürlicher Größe monumental dargestellt und mit unerbittlicher Wahrhaftigkeit erschaut, zu Enthüllungen tiefster metaphysischer Erkenntnis sich steigern. Dem Zurbaran verwandt sind auch die hl. Eufemia und Ursula, die Kommunion ist nur Kopie nach Alonzo Cano. Von Giuseppe Ribera sieht man im Palazzo Balbi und Durazzo-Pallavicini gute Halb-

figurenbilder. Ein Brustbild Philipps IV. im Palazzo Reale ist von einem Schüler des Velasquez (Mazo?). Von Murillo wollen die Kapuziner sechs große, jetzt verschollene Bilder besessen haben, von denen im Chor ihrer Kirche noch Kopien hängen. Ein echtes Jugendwerk, und zwar ein überaus schönes, besitzt der Palazzo Bianco in der Flucht nach Aegypten (Abb. 112), indes der hl. Franz mit dem Engel von einem gewiß hochbedeutenden Zeitgenossen Murillos herrührt. Von



Abb. 112. Murillo, Flucht der hl. Familie nach Aegypten, Palazzo Bianco.

Claudio Coello (gest. 1693) besitzt die Kirche S. Giorgio eine Beweinung Christi, entfernt an die Berührung des Malers mit Rubens gemahnend, von mäßiger Bedeutung. Von dem Franzosen Valentin (lebte zwischen 1591 und 1634) besitzt Marchese Giorgio Doria eine größere Zahl von schönen weiblichen Heiligen in Halbfiguren, die in ihrer schlichten Natürlichkeit sehr reizvoll sind; von Simon Vouet, dem Schüler des Caravaggio, sieht man eine schöne große Kreuzigungsgruppe in S. Ambrogio (zweite Kapelle rechts). In der Bibliothek des Palazzo Rosso kann man ein feines weibliches Porträt von Pierre Mignard sehen, dem

wahrscheinlich auch das kleine Brustbild der Anna Mancini in der Galerie Spinola zugeschrieben werden darf (Abb. 87). Die zahlreichen Rigaud zugeschriebenen Werke in genuesischen Sammlungen stammen der größeren Zahl nach von Molinari, genannt Molinaretto, aus Venedig. Nennen wir auch gleich den ländlichen Tanz von Lancret (Palazzo Bianco), um von diesen immerhin sehr beachtenswerten Einzelheiten zu den beiden Großen, zu Rubens und van Dyck zu gelangen.

Im Jahre 1607 ist Peter Paul Rubens mit dem Herzog von Mantua von Rom abgereist und am 4. oder 5. Juli in Genua angekommen, wo der Herzog im Palazzo Grimaldi wohnte und bis zum 24. August blieb. In dieser kurzen Zeit, denn der Meister, der im Palazzo Pallavicini wohnte, reiste auch mit Vincenzo Gonzaga wieder nach Mantua zurück, fand sich doch für Rubens Gelegenheit, Verbindungen mit dem Adel Genuas anzuknüpfen. Denn brieflich mahnt ihn bald darauf Paolo Agostino Spinola, er solle endlich sein Porträt fertigstellen. Auch berichten alte Schriftsteller, Rubens habe in diesem Jahre für Giovan Vincenzo Imperiali einen sterbenden Adonis in den Armen der Venus, sowie Herkules und Jole gemalt. Gewiß ist, wenn wir auch die genauen Daten nicht anzugeben imstande sind, daß Rubens, wie er selbst später schreibt, öfter in Genua war und ständige Beziehungen zu dem Adel unterhielt. Der beste Beweis für des Meisters langes Verweilen und emsiges Studieren in der prächtigen Stadt liegt uns in dem von ihm herausgegebenen Werke: Palazzi di Genova, vor. Im Jahre 1613 erschien der erste Teil mit Stichen von Nikolas Ryckemans nach 12 Palästen auf 72 Tafeln, 1622 folgte der zweite Teil, 19 Paläste und 4 Kirchen auf 69 Tafeln enthaltend. Neue Ausgaben folgten in den Jahren 1652, 1663, 1708 und 1775. Die Absicht der Publikation war, den Geschmack der Nordländer heranzubilden; für die reichen Patrizierhäuser von Antwerpen hielt er solche Muster für besonders geeignet. Und sein eigenes Haus, das er sich erbaute, war in



Abb. 113. P. P. Rubens, Beschneidung Christi, S. Ambrogio.

genuesischem Geschmack gehalten, desgleichen die Triumphbögen, für die er 1635 die Entwürfe gab. Auffallend bleibt dabei immer, daß Rubens den Verschiedenheiten des flachen Terrains von Antwerpen und des Abhanges, an dem Genua erbaut ist, keinen fundamentalen Einfluß auf die Bauart zuerkannte.

Das erste größere Werk, das Rubens für Niccolò Pallavicini malte, der es dann der Kirche S. Ambrogio schenkte, ist die Beschneidung Christi auf dem Hochaltar (Abb. 113). Von dem widerlichen Vorgang werden die Anwesenden selbst durch den herrlichen Engelreigen abgelenkt, der die Lüfte füllt. Maria aber kann den Gedanken von dem Kinde nicht wenden. Nur die Verletzung zu sehen, vermag sie nicht. Ich glaube, so zart, innig und geistvoll ist die Szene niemals sonst dargestellt worden. Erst 1620 ist das von demselben Niccolò Pallavicini gestiftete zweite Altargemälde von Rubens in S. Ambrogio zur Aufstellung gekommen: der hl. Ignatius vollzieht die Austreibung des bösen Dämons aus einer Besessenen (Abb. 114). Das Bild ist wohl etwas früher gemalt als das große Bild gleichen Gegenstandes aus der Antwerpener Jesuitenkirche im Wiener Hofmuseum, das kompositionell noch vollkommener ist, zeichnet sich aber durch völlig eigenhändige Ausführung vor demselben aus. Menschlich gewiß nicht so ergreifend wie die „Beschneidung", steht es malerisch auf einer höheren Stufe. Das gewaltige umrahmende Marmortabernakel (Abb. 82) ist des Bildes nicht unwürdig. Schon vorher hatte Rubens für genuesische Kaufleute den Decius Mus-Zyklus (dessen Skizzen verstreut sind, dessen malerische Ausführung in großen Verhältnissen von der Hand van Dycks in der Galerie Liechtenstein in Wien sich befindet), entworfen, für Teppiche, die 1618 bei den Wirkern in Brüssel schon in Arbeit waren. In den Palästen Genuas ist manches schöne Werk von Rubens noch erhalten. In erster Linie im Palazzo Durazzo-



Abb. 114. P. P. Rubens, Wunder des hl. Ignatius, S. Ambrogio.

Pallavicini: dort sieht man das Brustbild des Prinzen Wladislaw Sigismund von Polen, der 1625 nach der Einnahme von Breda nach Antwerpen kam. Das Bild ist also um diese Zeit gemalt (in Oval, fälschlich als Ambrogio Spinola bezeichnet). Ebenda ist, an allen Seiten angestückt, aber von guter Erhaltung, das besonders fleißig ausgeführte, ganz wundervolle Porträt König Philipps IV. in ganzer Gestalt (gemalt um 1628), aus etwas früherer Zeit stammt das Brustbild eines Mannes mit breitem Kragen in derselben Sammlung (Abb. 115). Marchese Spinola besitzt eine, vielleicht nicht ganz eigenhändige, aber jedenfalls unter Rubens' direkter Beteiligung ausgeführte Wiederholung der heiligen Familie mit dem Christkinde im Körbchen des Palazzo Pitti (kleine Veränderungen). Auch die öffentlichen Sammlungen des Palazzo Rosso und Bianco besitzen je ein gutes eigenhändiges Bild des Meisters: Christus als Schmerzensmann mit dem Kreuze in Halbfigur (fälschlich van Dyck zugeschrieben, angestückt) und die Allegorie der Sinnenfreude; ein Ritter, Porträt eines Unbekannten, hält eine schöne, üppige Frau umfangen, während ein Silen, die volle Schale schwenkend, mit kräftiger Stimme zu doppeltem Genusse ruft (Abb. 116). Es ist noch nicht bemerkt worden, daß bei der widerlichen Anstückung später erst die unteren Partien der Gestalten, der alberne Amor und die Furie dazugemalt wurden, über deren Deutung man sich seither vergebens den Kopf zerbrach. Die Abbildung gibt das Werk in seinem ursprünglichen Zustand wieder. Herkules und Deianira im Palazzo Adorno werden gerühmt, ich habe sie leider nicht sehen können. Das Christkind mit dem kleinen Johannes im Palazzo Balbi ist nur Werkstattarbeit, erinnert in der Malweise an Theodor van Thulden. Aus dem Palazzo Durazzo stammt das prächtige Bild der Susanna mit den beiden Alten in der Galerie zu Turin. Ein sehr gutmütiger Silen zwischen Satyr und Bacchantin bei Marchese Spinola in Nervi ist nur Werkstattarbeit (ehemals im Palazzo Bianco ausgestellt), in einer bacchischen Szene des Palazzo Durazzo-Pallavicini kann man mit Sicherheit die Hand eines genuesischen Nachahmers erkennen (ob hier vielleicht die des Prete Guidobono von Savona?). Die Pandora des Palazzo Reale ist Kopie nach einem unbekannten Original des Rubens. Von ganz besonderem Interesse ist noch die Reitergruppe einer Amazonenschlacht bei Marchese Giorgio Doria. Die Malweise des ausgezeichneten Bildes stimmt am



Abb. 115. P. P. Rubens, Bildnis, Palazzo Durazzo-Pallavicini.

meisten zu den großen unvollendeten Gemälden aus dem geplanten Zyklus zur Verherrlichung Heinrichs IV. in den Uffizien.

Umfangreicher noch als des Rubens Tätigkeit für Genua war die seines großen Schülers Anton van Dyck. Am 20. November 1621 traf er in Genua ein, und, wenige Zwischenaufenthalte in Rom und Turin abgerechnet, hat er bis zum Ende des Jahres 1625 in Genua gelebt. Er ist geradezu der Abgott des stolzen Adels geworden und ist es bis auf den heutigen Tag geblieben. Die Zahl der echten Werke in Genua, alle willkürlich ihm zugemuteten abgerechnet, ist so erstaunlich groß, daß man die Schnelligkeit der Ausführung nicht begreift. Auch sind aus Genua schon so manche herrliche Werke in auswärtige Sammlungen, nach England, Berlin und Amerika, gewandert. Im Palazzo Bianco ist die Dar-



Abb. 116. P. P. Rubens, Allegorie, Palazzo Bianco.

stellung der Pharisäer, die Christum durch die Frage über den Zinsgroschen in Verlegenheit bringen wollen, unter dem Eindrucke von Tizians weltberühmtem Werke entstanden (Galerie von Dresden, damals in Modena). Für die Spinola hat van Dyck das Kreuzigungsbild für S. Michele di Pazana (bei S. Margherita) gemalt (1525), zu dem die eigenhändige Farbenskizze noch in der Galerie Spinola aufbewahrt wird. Die Gestalt des gekreuzigten Heilands vor nächtlichem Himmel hat der Meister öfter gemalt. Der Palazzo Ducale und der Palazzo Reale besitzen noch derartige Bilder, die eigenhändig zu sein scheinen. Ein Damenbildnis im Palazzo Reale (etwas geringer) stellt die gleiche Persönlichkeit, Antonia de Marini, dar, wie ein Brustbild im Besitze des Marchese Paolo Coccapani in Modena. Aus dem Palazzo Reale aber stammt die heilige Familie, ein unvergleichlich herrlich gemaltes Bild, das jetzt eine Hauptzierde der Galerie von Turin ist. Die vier Prachtbildnisse des Palazzo Rosso sind weltberühmt: Giulio Brignole Sale

auf weißem Pferde (Abb. 117) (ein Vorbild der Komposition existiert beim Grafen Clam Gallas in Wien in dem Porträt eines Sohnes des Herzogs von Lerma von Rubens), seine Gemahlin Paola Adorno-Brignole-Sale in reicher Tracht (Abb. 118), ein junger Mann in spanischem Kostüme, endlich die Marchesa Geronima Brignole Sale mit ihrer Tochter (Abb. 119). Diese vier Bilder sind leider durch unvorsichtige Restaurierung etwas geschädigt worden und müssen daher an Erhaltung den intakten vier Porträtstücken des Palazzo Durazzo-Pallavicini den Vorrang einräumen. Entzückend sind die Kinderporträts, der kleine Tobias (Abb. 120), der weiße Knabe mit seinen Tieren (welches Beiwerk hier von Jan Roos gemalt sein dürfte), die Gruppe von drei Kindern; die Dame im Lehnstuhl, mit lichtgelbem, goldgesticktem Kleide angetan, ist aber von einer so unsagbaren Schönheit und so zauberhaft gemalt, daß alle anderen Bilder neben ihr zurücktreten. Auch ein ähnliches, wenn auch nicht so feines Damenporträt im Palazzo Balbi gehört dem Meister an. Ebenda entzücken zwei kleine Madonnenbilder durch Motive und Ausführung. Eine ganz frühe heilige Familie besitzt der Marchese Giorgio Doria, der das Glück hat, noch jenes Juwel sein eigen zu nennen, das ein würdiges Gegenstück zur Maria Luisa de Tassis der Galerie Liechtenstein bildet: das Bildnis der Polyxena Spinola Guzman de Legañez. Eine Marchesa Spinola mit ihrer Tochter ist auch auf einem Bilde bei Marchese Cambiaso (Via Garibaldi) dargestellt. Prächtig, in breiter, meisterhafter Weise gemalt ist das Bildnis des Prokurators Giovanni Vincenzo Imperiale in seinem schwarzen Seidengewande von 1626 (in der Haltung gleich auf dem ganzfigurigen Bilde des gleichen Jahres im Brüsseler Museum), das sich im Besitze der Familie bei Marchese Cesare Imperiale de' Principi di S. Angelo im Palaste von Terralba



Abb. 117. A. van Dyck, Giulio Brignole-Sale, Palazzo Rosso.

befindet. Großenteils echt, allerdings arg verwahrlost sollen die dreißig Bildnisse bei Marchese Cattaneo sein. Ich habe sie nicht sehen können. Besonders wird eine Dame, von dem Neger mit rotem Sonnenschirm geleitet, gerühmt. Ein Porträt eines Kindes mit einem Hund besitzt Marchese Spinola; ein Porträt des durch Velasquez in der „Einnahme von Breda" glorifizierten Ambrogio Spinola



Abb. 118. A. van Dyck, Paola Adorno-Brignole-Sale, Palazzo Rosso.

in ganzer Figur bei Marchese Centurione. Ein mythologisches Gemälde des Meisters, in tizianischer Manier gemalt, findet sich bei Marchese Giorgio Doria: Jupiter, der in Gestalt einer Hebamme sich Ceres nähert. Unter van Dycks Namen gehen fälschlich viele Bilder in genuesischen Sammlungen; so im Palazzo Durazzo-Pallavicini das große Familienbild eines Kriegshelden mit Gattin, Kindern und Knappen, gewiß das Werk eines Genuesen, man könnte vermuten des Valerio Castello (Abb. 121). In derselben Sammlung hängt ein vorzügliches holländisches Bildnis (oval) unter van Dycks Namen. Von dem Porträtisten Bernardo Carbone werden wir unten zu sprechen haben. Im oberen Vorhaus des Palazzo Spinola (Via

Garibaldi 5) hängt ein großes Reiterbildnis eines Spinola mit einem Mohrensklaven, in der Haltung ähnlich dem Reiterbildnis Philipps IV. bei Marchese Balbi. Beide Werke gehören in den Kreis von Rubens und van Dyck, ohne aber einem derselben zugewiesen werden zu können. Die alte Tradition für den Spinola ist, daß ein Parodi ihn gemalt habe, was nicht unmöglich ist. Keinesfalls ist er von Castiglione, wie man neuerdings meinte. Ein vortreffliches Brustbild eines Jünglings bei Marchese Negrotti kann ich mich nicht entschließen, van Dyck zu geben, vielmehr halte ich es auch für genuesisch.

Neben diesen beiden größten und allein wirklich einflußreichen vlämischen



Abb. 119. A. van Dyck, Mädchenbildnis (Detail), Palazzo Rosso.

Meistern sind noch mehrere andere dauernd oder vorübergehend in Genua tätig gewesen. Gewiß brachte man ihrer Art und Auffassung dort viel Sympathie entgegen, was auch durch die zahlreichen, im Handel nach Genua gelangten vlämischen und holländischen Bilder kleinen Formats bezeugt wird. Von Antonis Mor, der als Hofmaler Philipps II. in Spanien gewirkt hat, besitzt Marchese Spinola ein vorzügliches Bildnis eines jungen Mannes in schwarzem Wams mit roten Aermeln. Die große Treue und Lebenswahrheit solcher Porträtstücke mag den scharfblickenden Genuesen vor allem lieb gewesen sein. Van Dyck war mit den beiden Söhnen des Jan de Wael, Cornelis und Lukas (geb. 1591 und 1592), die ganz in Genua lebten, in freundschaftlichem Verkehr und hat ihre Bildnisse

(heute Rom, Galerie des Kapitols) gemalt. Beide waren Landschafts-, Schlachten- und Idyllenmaler. Im Palazzo Balbi, Bianco, Durazzo-Pallavicini (das große Volksfest, das dem Ruysdael und Wouverman zugeschrieben wird, ist ihr Werk) findet man sie vertreten. Nur ausnahmsweise malte Cornelis ein Altarbild, wie den Petrus im Kerker in S. Ambrogio (5. Kapelle rechts). In Genua hatte sich auch ein Schüler des Frans Snyders, Jan Roos (gest. 1638), niedergelassen und verheiratet. Er war wohl geradezu Mitarbeiter des van Dyck, malte zum Beispiel



Abb. 120. A. van Dyck, Der kleine Tobias, Palazzo Durazzo-Pallavicini.

auf dem Bildnis des weißen Knaben der Galerie Durazzo-Pallavicini die Tiere und Früchte und gelegentlich auch selbständige Porträts (Selbstbildnis in den Uffizien). Auch von ihm ist nur ein Altarbild, die Beweinung Christi in S. Cosma e Damiano, bekannt. Vielleicht sind auch die beiden Snyders zugeschriebenen Jagdstücke im Palazzo Bianco von ihm. Von Jan Howart sieht man in der Kirche S. Maria Maddalena einen hl. Hieronymus, drei Nonnen belehrend. Endlich seien von den kleinen verstreuten Bildern noch die folgenden genannt: Adam van Oort (Lehrer des Rubens), zwei kleine Kirchweihbilder bei Marchese Pierino Negrotti; Jan Brueghel, Calvarienberg, ebenda; Pieter Snayers, kleines Reiterporträt, Palazzo Balbi; Esaias van de Velde, zwei Tondi (sogenannter Brueghel), Palazzo

Rosso; Dirk Barentsen, Brustbild eines Mannes mit weißem Bart, Palazzo Bianco; Nicolas Maes, männliches Porträt, Aert van der Neer, Landschaft, Jakob van Ruysdael, die Furt, Jan Massys, Caritas, Isaak van Ostade, der Bauernhof, Jan Steen, pasqua fiorita und Bauerntanz in der Schenke, David Teniers, die Wachtstube, alle im Palazzo Bianco; endlich noch zwei kleine Bauernstücke, A. Teniers bezeichnet, im Palazzo Rosso.

Wie stellte sich diesen von auswärts gekommenen Meistern und Kunstwerken gegenüber die einheimisch genuesische Kunst dar? Es ist ein erfreuliches Zeichen der Lebenskraft, die dem Volksstamme innewohnte, daß keineswegs platte Nach-



Abb. 121. Genuesischer Nachahmer des van Dyck, Familienbildnis, Palazzo Durazzo-Pallavicini.

ahmung großer Muster, sondern weise Verwertung der bedeutsamen Anregungen für die genuesische Schule des 17. Jahrhunderts charakteristisch ist. Ja, noch viel mehr; es sind so selbständig schöpferische, Neues ersinnende Meister in ihr zutage getreten, daß wir wohl von einer Blütezeit der Malerei sprechen können, wenn wir auch keinem Genie mehr vom Range eines Luca Cambiaso begegnen werden.

Den Ruf nach Naturalismus nahm Bernardo Strozzi (1581—1644) auf. Sein Lehrer war der Sienese Pietro Sorri (1556—1622), von dem ein Fresko in der Loggia de' Banchi zu sehen ist. Mit siebzehn Jahren trat Bernardo in den Orden der Kapuziner ein, daher er oft der prete oder Capuccino genovese genannt wird, ein Schritt, der so verhängnisvoll für seine weitere Zukunft wurde. Denn gar bald empfand er den unlösbaren Widerspruch zwischen der ihm auferlegten Askese und seinem heiteren, weltfreudigen Naturell. Und nun konnte er nicht zurück. Einen Fluchtversuch büßte er mit jahrelangen Kerkerqualen. Und

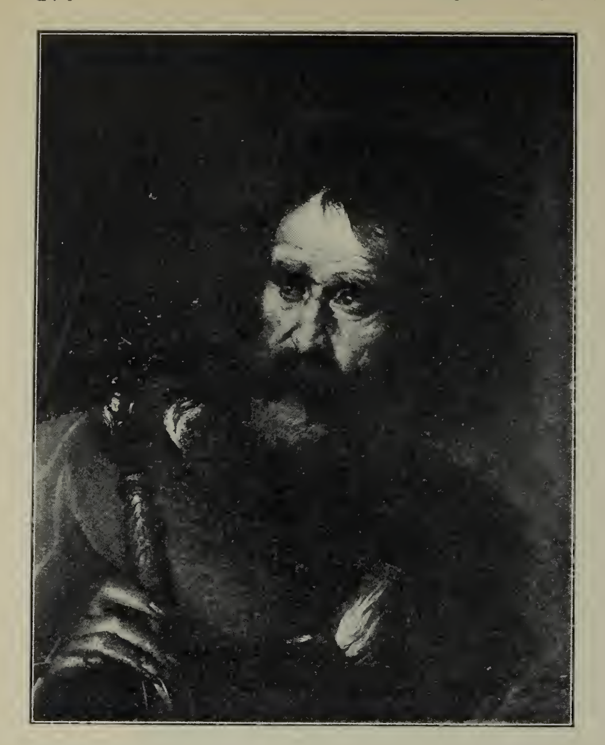


Abb. 122. Bernardo Strozzi, Der hl. Paulus, Pal. Rosso.



Abb. 123. Bernardo Strozzi, Il Pifferaro (Flöteblasender Hirt), Palazzo Rosso.

doch behielt diese kraftvolle Künstlernatur ihre Elastizität, ihren Humor. Endlich nach Jahren aufgedrungener Verstellung, in denen er seine Kerkermeister zu täuschen wußte, gelang ihm die Befreiung und er floh nach Venedig, wo er den Rest seines Lebens, geehrt und geliebt von den Vornehmen und Kunstverständigen, zubrachte. So haben die finsteren Mächte über diese lichtvolle Seele nicht die Oberhand behalten zur Freude der Menschheit — denn viele seiner Werke wirken geradezu erfrischend in ihrer kraftvoll gesunden und heiteren Auffassung, ihrer meisterhaften breiten Technik. Altarbilder und Fresken seiner Hand sind selten. Einiges findet man in der Annunziata, dann die Glorie der hl. Teresa im Palazzo Bianco, ein Spätwerk. Von einem zerstörten Deckenfresko bewahrt die Academia Ligustica die eigenhändige große Farbenskizze und ein Bruchstück, einen Kopf, an dem man sehen kann, daß der Meister in dieser Technik gerade so frei und großzügig war, wie in den Leinwandbildern. Von religiösen Werken mögen noch die Begegnung Christi mit den Jüngern auf dem Wege nach Emaus, in einem Gemach des Palazzo Spinola (Via Garibaldi 5), die Pietà im Palazzo Bianco, der schlicht ausdrucksvolle hl. Franz vor dem Kreuz im Palazzo Rosso, der Einzug Christi in Jerusalem und der Fall unter der Kreuzeslast, wobei die schöne Veronika den Herrn erquickt (bei Marchese

Giorgio Doria) genannt sein. Besonders in Werken kleineren Formats hat Strozzi bisweilen die Madonna oder andere heilige Personen in völlig genrehafter Weise oder in bäuerischer Tracht dargestellt, so Maria, die dem Kinde Süppchen zu essen gibt, im Palazzo Rosso, ebenda die vortreffliche Madonna als Bäuerin mit den beiden Kindern und ein kräftig ausdrucksvoller Kopf des hl. Paulus (Abb. 122). Verblüffender noch ist die Einführung derber Volkstypen in mythologische Bilder, die allerdings sehr selten sind (Homer in Turin). Ganz ins volkstümliche setzt Strozzi auch in einem Bilde des Palazzo Rosso die Berliner Caritas des Luca Cambiaso um. Seiner Begabung und Lust folgend hat der Meister dann endlich



Abb. 124. Bernardo Strozzi, Die Köchin, Palazzo Rosso.

Figuren des Lebens in natürlicher Größe mit drastischem packenden Ausdruck gemalt, wobei er an Lebendigkeit kaum hinter Frans Hals zurücksteht. Die Idee zu solchen Bildern ist bei ihm wohl durch niederländische Werke, etwa des Pieter Aertsen oder Buykelaer angeregt worden. Dazu zeichnen sich gerade Werke wie der Pifferaro (flöteblasender Hirt, Abb. 123) und die Köchin, welche Geflügel rupft, im Palazzo Rosso (Abb. 124) durch glänzendste malerische Behandlung aus. Höchst ergötzliche Volksszenen des Giovedi Grasso und Venerdi Santo (Parallelstücke zu Pieter Bruegel) besitzt Marchese Doria. Geradezu ersten Ranges ist Bernardo Strozzi als Porträtist. Sein Hauptwerk nach dieser Richtung ist in Genua der kriegerische Bischof des Palazzo Durazzo-Pallavicini, ferner sieht man ein Damenbildnis bei Marchese Spinola und ein männliches Porträt bei Marchese de Ferrari (sog. van Dyck). Und wer gedächte hier nicht jener Perle der Dresdener Galerie,

der Baßgeigenkünstlerin (Abb. 125), als deren (freilich etwas geringere) Schwester der Palazzo Bianco eine hl. Cecilia aufweist. Glänzend ist noch der Malteserritter, der mit der Kollektion Sipriot in die Brera kam.

In dem Landschafter Antonio Travi da Sestri (1613—1668) fand der Capuccino einen begabten Schüler, von dem einige breitgemalte farbige Blumen- und Fruchtstücke den Palast des Marchese Negrotti schmücken.

Die Bestrebungen des Luca Cambiaso nach voller Raumillusion bei Deckenbildern fanden im 17. Jahrhundert noch ihre Weiterbildung. Ja, wenn wir eine



Abb. 125. Bernardo Strozzi, Porträt einer Baßgeigenkünstlerin,
Kgl. Galerie, Dresden.

viel größere Zeitspanne ins Auge fassen, müssen wir sagen, daß die genuesischen Perspektiviker des Seicento das Werk vollenden, das ein Giovanni da Milano im Trecento zuerst begonnen hatte. Und in zwei Namen konzentriert sich das leidenschaftliche Interesse an der Perspektive in der Epoche, die wir betrachten: in Andrea Ansaldo und Giulio Benso, beide im Leben die erbittertsten Rivalen, verbunden in der Kunst.

Gio. Andrea Ansaldo (1584—1638) ist ein Enkelschüler des Luca Cambiaso durch dessen Sohn Orazio. Durch eifriges Studium der Werke des Rubens gewann er in späteren Jahren für seine Tafelbilder ein prächtiges leuchtendes Kolorit und eine Feinheit der Lichtbehandlung, die seine besten Werke vor fast

allen genuesischen Bildern auszeichnen. In dieser Beziehung ist sein Meisterwerk die Taufe der hl. drei Könige in einer prächtigen Kirchenhalle (im Oratorio di S. Antonio Abbate e delle Cinque Piaghe, Via S. Sabina, Abb. 126). Ein Orgelflügel im Dom, der hl. Lorenzo die Kommunion in der Kirche erteilend, zeigt eine ähnliche Komposition; in S. Stefano findet sich die Steinigung des Heiligen; eine Figur der Fortezza im Palazzo Ducale. Täusche ich mich nicht, so besitzt die Galerie des Palazzo Rosso ein ausgezeichnetes Porträt von seiner Hand, das unter Tintorettos



Abb. 126. Gio. Andrea Ansaldo, Die Taufe der hl. drei Könige, Oratorio delle Cinque Piaghe.

Namen ausgestellt ist, das Brustbild eines jungen Kriegers (Abb. 127). In den Fußtapfen Cambiasos sehen wir Ansaldo bei dekorativen Malereien, wie er sie in einem Palaste der Brignole-Sale (Piazza Embriaci 5) und in der Villa Spinola (Via de Marini) in Sampierdarena ausführte. Die vollen Konsequenzen seiner perspektivischen Studien zog er aber in der kühnen Himmelfahrt Mariä, die er in der Kuppel der Annunziata del Guastato malte. Ansaldo baut eine gewaltige Scheinarchitektur in die Kuppelwölbung hinein bis zur Laterne und läßt in gewaltigen Bogen dieselbe seitlich sich öffnen. Durch einen dieser Bogen sehen wir Maria draußen im Freien gen Himmel

auffahrend. Welch fundamentaler Unterschied von der Lösung des Problems, wie sie hundert Jahre vorher Correggio gefunden hatte!

Ansaldos Werk in der Annunziata hat Giulio Benso (1602—1667) fortgesetzt. Die Biographen schildern ihn als einen Mann von leidenschaftlicher Erregbarkeit, seine Werke zeigen ihn geradezu als wilden, rücksichtslosen Fanatiker seiner Ideen. Was er beginnt, setzt er mit Kraft durch und scheut vor häßlichen Einzelheiten nicht zurück, wenn sie am Wege lagen. Er macht die perspektivisch aufgemalte, aber auch durch Stucco in ihrer illusionistischen Wirkung unterstützte



Abb. 127. Gio. Andrea Ansaldo, Porträt, Palazzo Rosso.

Scheinarchitektur geradezu zur Hauptsache, innerhalb deren die Figuren sich dann bequemen müssen, so gut oder so schlecht sie können. Es kostet einige Mühe in der Wölbung des Presbyteriums der Annunziata, zwischen all den kühnen Säulen und Gebälken, die man in Verkürzung sieht, die Figuren der Verkündigung zu entdecken. Und trotzdem ist gerade dieses Fresko ein ganz kolossales Ding. In der Apsis hat Benso noch einmal die Assunta dargestellt; als wolle er zeigen, wie man Ansaldo übertrumpfe (Abb. 128). Den rückwärtigen Abschluß des Chors hebt er durch eine aufgemalte tiefe Säulenhalle auf, die uns an Bramantes noch so maßvollen Täuschungsversuch in S. Satiro zu Mailand erinnert (Abb. 129). Natürlich wird auch nach rechts und links durch weite Hallen der Raum erweitert und mit derb bäuerischen Gestalten der Begegnung Joachims mit Anna an der goldenen Pforte, der Reinigung

Mariä und des zwölfjährigen Christus im Tempel (letztere von Carlone vollendet) belebt. Auch im Dom setzte er neben Ansaldos viel schöneren Orgelflügel seinen zweiten mit dem ganz wild vor der Bundeslade herumspringenden David. Für sein Werk halte ich noch das Freskobruchstück des alten Isaak, der getäuscht dem



Abb. 128. Giulio Benso, Himmelfahrt Mariä, Deckenmalerei im Chor der SS. Annunziata del Guastato.

Jakob den Segen erteilt, im Palazzo Bianco (fälschlich Domenico Piola genannt, Abb. 130), und ebenda ein Porträt eines Mannes im Lehnstuhl mit Säulenhalle im Hintergrunde.

Diesem wilden Gesellen steht ein Meister gegenüber, der reich begabt mit poetischer Erfindungsgabe, höchstem Schönheitsgefühl und inniger Empfindung, in herrlicher Sprache den Frieden predigte: Domenico Fiasella da Sarzana

(1589—1669). Er hatte in seiner Jugend bewundernd den großen Altar des Andrea del Sarto geschaut, der die Kapuzinerkirche seiner Vaterstadt schmückte (heute in Berlin), war dann nach Genua in die Schule des Paggi, später nach Rom gezogen, ließ sich endlich in Genua nieder und entfaltete für Stadt und Land eine reiche Tätigkeit.



Abb. 129. Giulio Benso, Begegnung Joachims und Annas an der goldenen Pforte, Fresko in der SS. Annunziata del Guastato.

Immer zeigen seine Gemälde eine ruhig abgewogene Komposition, die feinste Ausführung und ein sattes Kolorit. Leidenschaftlich aufgeregte Szenen vermeidet er, da sie seinem ruhigen Gemüt weniger liegen (so z. B. der Gang des hl. Andreas zum Richtplatz in S. Anna), zarte Seelenregungen aber hat er mit feinsten unsagbaren Nuancen darzustellen vermocht. Die Menschen, die er schildert, sind alle



Abb. 130. Giulio Benso, Der alte Isaak segnet Jakob, Freskostück im Palazzo Bianco.

gut. Selbst der Peiniger, der auf die hl. Ursula den Pfeil abgeschossen, ist erschrocken über seine furchtbare Tat, als er wie gebannt das hoheitsvolle Wesen schaut, das schön wie ein Reh des Waldes in die Knie bricht (Bild in S. Anna, Abb. 131). Auch der Verrat Dalilas wird in schöner, fast versöhnender Form gegeben: Die schöne Frau, in deren Schoß der Starke schläft, gebietet den Knechten, die seine Locken schneiden, Schweigen, als ahnte sie nicht, welch furchtbare Szene folgen muß (Bild bei Marchese Negrotti). Von ergreifender Schönheit ist die Pflege des Pestkranken durch die Geliebte (Palazzo Bianco); unter so viel herrlichen Werken vielleicht eines der erschütterndsten, groß in seelischem Ausdruck und in der Komposition, ist der Tod Mariä in S. Rocco. Christus tritt in weißem Gewande an das Lager der Mutter, die gealtert noch immer schön ist. Trauernd stehen und knien rings umher die Apostel. Man muß ein solches Werk betrachten, um sich der unbeschreiblichen Schönheit aller Bewegungen, der weisen Wahl der Farben bewußt zu werden. Ueber den Eingangstüren der Annunziata betrachte man die anmutige Ruhe der hl. Familie auf der Flucht nach Aegypten und die Taufe Christi. In der Madonna di Carignano sind zwei vorzügliche Altarbilder des seligen Alessandro Sauli, der durch sein Gebet das Weichen der Pest bewirkt, und über der Eingangstür links vielleicht noch bedeutender der hl. Domenico von Soriano mit einer Gruppe von Ordensbrüdern, denen in der Nacht die Madonna in Glorie erscheint. Eine recht hoheitsvolle Magdalena und eine Pietà in Halbfiguren finden sich im Palazzo Bianco; einige schöne Altargemälde des Meisters auch in seiner Heimat Sarzana.

Fresken Fiasellas sind seltener. Doch ist auch ein Hauptwerk dieser Art in dem Schmuck des Sales und zweier anstoßender Räume im ehemaligen Palazzo Patroni, jetzt Kommando des IV. Armeekorps, erhalten. Dort hat Fiasella die Geschichte der Esther für Giacomo Lomellino gemalt. Im Treppenhause des Palazzo Ducale ist das große Fresko der Trinität und der Schutzheiligen, welche über der Stadt schweben. Werke profanen Inhalts scheinen der Zahl nach etwas zurückzutreten. Aber unter ihnen befinden sich gerade einige Perlen. Eine Zigeunerfamilie, die vornehmen Herren und Damen aus der Stadt weissagt, besitzt Marchese Cambiaso in S. Francesco d'Albaro; einen Saal des Palazzo Balbi schmückt ein bezaubernd schöner Fries von Tritonen und Nereiden, eines der wenigen Werke, in denen die Schönheit des bewegten nackten Körpers zur Geltung kommt. Das Porträt des Costantino Gentile bei Marchese Doria hat man wegen seiner unbeschreiblichen Vollendung lange dem Rigaud zugewiesen, trotzdem es die alte Beglaubigung seines wahren Autors besitzt. Daß der Meister sich für dieses Fach mit Nutzen van Dyck zum Vorbilde nahm, ist leicht zu begreifen. Auch als Zeichner ist Fiasella von der Feinheit, die seine Malereien auszeichnet, wie einige Rötelstudien im Palazzo Bianco zeigen.



Abb. 131. Domenico Fiasella da Sarzana, Martyrium der hl. Ursula, S. Anna.

Strozzi und Fiasella, sowie die Niederländer haben die Entwickelung einiger jüngeren Talente gefördert, die in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts tätig waren. Luciano Borzone (geb. 1590), von dem im Municipio eine Taufe Christi (aus S. Spirito) zu sehen ist, war besonders Porträtmaler. Bedeutender

noch und eigenartiger ist sein Schüler Silvestro Chiesa (starb in jungen Jahren 1657 an der Pest), der vielleicht auch Werke des Zurbaran, Ribera oder Giuseppe Crespi von Mailand gekannt und studiert hat. Solchen Künstlern nähert er sich in der Auffassung. Ganz ausgezeichnet der hl. Joachim Piccolomini, einen epileptischen Knaben heilend, in der Kirche der Servi. Von ihm vermutlich ein anderes eminentes Bild in der Franziskanerkirche von Levanto (der hl. Diego Almosen spendend, irrigerweise dem Strozzi zugeschrieben). Im Streben ihm verwandt, an Begabung geringer ist Gioachimo Assereto (Bilder in der Annunziata: Petrus heilt einen Krüppel, S. Cosma e Damiano: drei heilige Jungfrauen). Eine bezeichnete Arbeit des Castellino Castello von 1609 ist die bedeutende Beweinung Christi im Oratorio della Misericordia bei S. Donato. Antonio Maria Vassallo (jung gestorben) hat sich Rubens und van Dyck mit solchem Erfolge zum Muster genommen, daß seine Porträts und auch andere Bilder unter den bekannteren Namen zu suchen sein dürften; so z. B. im Palazzo Spinola. Bezeichnet sind der hl. Franz, der durch sein Gebet bewirkt, daß ein Bruder Wasser aus dem Felsen zu schlagen vermag (im Depot des Palazzo Bianco), und zwei Lünettenbilder mit guten Porträts in S. Anna (3. Kap. links). Mit denen van Dycks werden in Genua häufig auch die Werke des Giovan Andrea de Ferrari (1598—1669) verwechselt, dessen Porträts noch gar nicht festgestellt sind. Er hat Strozzis Einfluß neben dem des Vlamen erfahren. Gute Bilder seiner Hand in dem Oratorio delle Cinque Piaghe (der hl. Thomas beschwört vor dem Mohrenkönig seinen Glauben), in S. Rocco, S. Cosma e Damiano (der hl. Joseph), in der Galerie Durazzo-Pallavicini (Madonna, die Brüder verkaufen den kleinen Joseph). Einen sehr hohen Rang nimmt als Porträtist Gio. Bernardo Carbone ein (1614—1683). Er bleibt durchaus eigenartig, so viel er auch von den Vlamen lernt. Eine fast düstere Verschlossenheit und scharfe psychologische Charakterisierung macht seine Porträtstücke kenntlich, von denen der Marchese Negrotto ein bezeichnetes (Vater und Sohn) besitzt. Danach gehört ihm das eigentümliche Bildnis im Palazzo Rosso (sog. Rubens), ein anderes, den Alessandro Giustiniani darstellendes, in Privat-



Abb. 132. Gio. Bernardo Carbone, Porträt, Privatbesitz.



Abb. 133. Gio. Benedetto Castiglione, Pansopfer, Bisterzeichnung in der Albertina zu Wien.

besitz (Abb. 132), endlich einige Stücke in Turin. Mit seinem Gebet des hl. Ludwig vor dem Kruzifix für die Kapelle der französischen Nation in der Annunziata hat er die Bilder eines Franzosen aus dem Felde geschlagen, eine Madonna in Wolken mit S. Carlo Borromeo nnd Anna sieht man in S. Margherita di Marassi. In Sinibaldo Scorza (1589—1631) besaß Genua einen sehr geschickten Tiermaler. Von seinen ungemein fein ausgeführten und lebendigen Zeichnungen findet man im Palazzo Bianco einiges ausgestellt. Seine Bilder sind nicht eben zahlreich; einiges im Palazzo Rosso, ein großes Stück mit Tieren in natürlicher Größe besitzt Marchese Cambiaso in S. Francesco d'Albaro. Zweifellos gehen seine Arbeiten auf niederländische Anregungen (Frans Snyders, Jan Roos) zurück. Ein lebendiges Porträt von seiner Hand im Palazzo Giorgio Doria.

Eine durchaus eigenartige Stellung nimmt innerhalb der genuesischen Kunst Gio. Benedetto Castiglione, genannt il Grechetto, ein. Er ist 1616 in Genua geboren, nach mannigfachem Wechsel des Aufenthaltsortes 1670 in Mantua als herzoglicher Hofmaler gestorben. Nicht nur die Geschichte der Malerei, der er die eigenartigsten Wirkungen abzulocken weiß, auch die der graphischen Künste zählt ihn zu den kühnsten Erfindern. Denn seine Radierungen (67 an der Zahl) und Monotyps regen ähnliche Probleme an, wie sie in den gleichen Jahren Rembrandt beschäftigten. Allerdings neben Rembrandt wollen wir den genialen genuesischen Virtuosen nicht stellen. Aber auch seinem kühnen Spiele, in dem man ihn wohl seinem Landsmann Niccolò Paganini vergleichen mag, lauschen wir mit atemloser Spannung, mit Freude über solch souveränes

Können. Sind schon seine Radierungen technisch höchst eigenartig, so ist das im 19. Jahrhundert wieder aufgetauchte Monotyp geradezu seine Erfindung. Er bedeckte die Kupferplatte dick mit Oelfarbe, hat dann mit hölzernem Griffel mit breiten kühnen Strichen die Zeichnung darauf entworfen, indem er die Farbe an den Stellen ganz oder teilweise wegnahm, wo Lichter oder Halbschatten sein sollten. Dann machte er den Abdruck. Die in dieser Technik ausgeführten Blätter befinden sich heute in der Albertina zu Wien. Sie stellen die Flucht der hl. Familie nach Aegypten (besonders schön), die nächtliche Verkündigung des Engels an die Hirten und ähnliches dar und zeichnen sich durch kühne Lichteffekte aus. Die schönsten und poetischesten Erfindungen Castigliones liegen in seinen Zeichnungen, die breit mit Bister angelegt, häufig durch Farben bis zur Wirkung von Gemälden gesteigert erscheinen. Von ihnen besitzt Genua einiges (im Palazzo Bianco), die Albertina zu Wien eine glänzende Kollektion (Abb. 133). Als Tiermaler, ein Gebiet, in dem er durch Sinibaldo Scorza gefördert worden sein mag, hat Castiglione sich seinen europäischen Ruf erworben (Bilder in Madrid, Paris, Florenz, Wien und Petersburg). Genuas Kirchen und Paläste aber bieten der Mehrzahl nach Bilder, in denen dieses Element nicht übermäßig vortritt. Daher kann man von seiner Vielseitigkeit nur in Genua einen Begriff erhalten. Unter seinen Altarbildern nimmt die Anbetung der Hirten in S. Luca die erste Stelle ein (Abb. 134); es ist eines der seelenvollsten Werke Castigliones; prächtig in den Bewegungen sind die großen flatternden Engel über den andächtig Versammelten. Eine kleine Geburt des Heilandes in magisch meergrüner Beleuchtung von raffiniertestem Farbenreiz besitzt Marchese Balbi. Kühn und dabei würdig im Ausdrucke ist die Skizze zur Kreuzigung im Palazzo Bianco. Weniger bedeutend und etwas manieristisch sind die Altarbilder in S. Maria di Castello (6. Altar links, Vision des hl. Domenico di Soriano) und in S. Maria della Cella in Sampierdarena (4. Altar rechts, Ekstase des hl. Bernhard). Alttestamentarische Vorgänge des Hirten- und Nomadenlebens der Israeliten hat Castiglione ungemein häufig gemalt. Von dieser Art sind die Reise des Abraham im Palazzo Rosso,



Abb. 134. Gio. Benedetto Castiglione, Die Anbetung der Hirten, S. Luca.



Abb. 135. Bartolommeo Biscaino, Christus und die Ehebrecherin, Kgl. Galerie, Dresden.

ein ähnliches Bild bei Marchese Negrotto, ein kleineres bei Marchese Balbi, Abrahams Opfer im Palazzo Bianco. Die Töchter des Laban, welche zu gewinnen Jakob sich müht, stellt ein großes und bedeutsames Gemälde im Palazzo Bianco (Besitz Spinola) dar. Was schon in diesem Bilde angedeutet, der sinnliche Zauber des blendend schönen, dabei wohl kalten Weibes, wird in der „Hagar in der Wüste" des Palazzo Durazzo-Pallavicini mit glühenden Farben, morgenländischer Pracht und sprühender Kraft geschildert. Nach dieser Seite hat das Bild kaum seinesgleichen. Ein zarteres Gegenstück, in gebrochenen sanfteren Farbentönen unnachahmlich fein gemalt, ist das ländliche Idyll des Marchese Doria, die von zwei Hirten umworbene schöne Hirtin. Eine kleinere ländliche Genreszene besitzt der Palazzo Bianco (ein Dudelsackpfeifer) und das ganz lichte, in genial skizzierender Manier hingehauchte Bildchen der Auffindung des von der Hündin gesäugten Kindes durch die Hirtenfamilie der Palazzo Balbi. Eine große Allegorie der Fruchtbarkeit mit Ceres in der Mitte und das Selbstporträt des Meisters besitzt noch der Marchese Giorgio Doria. Benedettos Sohn Francesco Castiglione arbeitet in des Vaters Manier weiter ohne dessen Qualitäten. Seine Arbeiten, unbedeutender in der Zeichnung und stumpfer in der Farbe, gehen meist unter Grechettos Namen.

Als Kupferstecher und Radierer haben sich neben Castiglione noch einige andere junge Künstler in Genua einen Namen gemacht, wie Andrea Podestà, der unter anderen einige Gemälde Tizians reproduzierte und Bartolommeo Biscaino (1631—1657), der von Castiglione starken Einfluß erfuhr, aber seine

anmutig graziöse Eigenart bewahrte. Es gibt nur wenige Bilder von ihm, unter denen die Ehebrecherin vor Christus in der Dresdener Galerie das schönste ist (Abb. 135). Eine kleine Anbetung der Könige besitzt Marchese Spinola, den hl. Fernando, der Bettler der Fürsorge Mariens empfiehlt, das Municipio von Genua. Biscaino hat 40 Blätter radiert und seine feinen Rötelzeichnungen (einige im Palazzo Bianco) gemahnen fast an Watteau.

Aus der Schule des Fiasella kam der Sohn des Malers Bernardo: Valerio Castello (1625—1659). Er ist an Temperament seinem Lehrer sehr unähnlich.



Abb. 136. Valerio Castello, Madonna mit dem schlafenden Kinde, Palazzo Bianco.

Mit stürmischer Hast bewegen sich seine Figuren, die im Ausdrucke meist nicht gerade bedeutend sind. Doch weiß er durch sein tiefes saftiges Kolorit und eine ganz feine Beleuchtungskunst das wilde Gewirr von Linien glücklich zu bezähmen, so daß besonders seine großen Dekorationsstücke zu den besten ihrer Art gezählt werden dürfen; z. B. ein Raub der Sabinerinnen im großen Saal des Palazzo Rosso (kleineres Exemplar in den Uffizien), noch schöner die Danaiden, welche immer Wasser schöpfen mit durchlöcherten Gefäßen, im Palazzo Giorgio Doria. Altarbilder der Madonna mit Heiligen finden sich im Municipio und S. Francesco di Paola (Gesù e Maria). Von kleineren Bildern wären Abraham die Engel bewirtend im Palazzo Durazzo-Pallavicini und die Madonna im Palazzo Bianco (sog.

Murillo, Abb. 136) zu nennen. Daß Valerio vielleicht der Maler der bedeutsamen Familienporträtgruppe ist, die im Palazzo Durazzo van Dycks Namen trägt, wurde schon oben ausgesprochen. Bei seinen selteneren Fresken hat sich der Künstler darauf beschränkt, Figuren (in S. Maria della Passione und im Palazzo Balbi) in ein von anderen geschaffenes architektonisches Gerippe zu setzen. Zu dieser Konsequenz hatte die Leidenschaft für Perspektive, wie sie Benso demonstrierte, geführt. Es bildeten sich Spezialisten für die Architekturmalerei aus, die weniger Künstler als geschickte



Abb. 137. Gio. Batt. Carlone, Der Sturz des Simon Magus, Deckenfresko in S. Siro.

Geometer waren. Im 17. Jahrhundert genossen Brozzi und Sighizzi für derartige Arbeiten den größten Ruf, im 18. die Brüder Haffner S. J.

Die Maler, welche auf dem Gebiete des dekorativen Freskos das ganze 17. Jahrhundert beherrschen und ins 18. noch hinüberwirken, stammten vornehmlich aus drei Familien, den Carloni, Piola und de Ferrari. Giovanni Battista Carlone (1594—1680) hat vornehmlich den Schmuck des Langhauses der Annunziata del Guastato bestimmt. Dort sind viele vorzügliche Einzelheiten von ihm, vielleicht am schönsten der Schmuck der Kapelle des hl. Clemens (1. Kapelle links). Auch andere Bilder zeigen noch eine Konzentration des Ausdruckes, die für manche Uebertreibungen im einzelnen entschädigt. Sodann rührt der Schmuck der Kapelle

des Palazzo Ducale und der Kirche S. Siro (Abb. 137) von ihm her. Von Altarwerken verdienen eine Anbetung der Hirten im Santuario del Monte und zwei Bilder im Oratorio delle Cinque Piaghe hervorgehoben zu werden.

Orazio de Ferrari (1606—1657) gehört dem Kreise des Ansaldo an; trotzdem aber bewegt sich seine Kunst in ganz anderer Richtung. Er hat seine oft kleinen Bilder in tiefen satten Farben nach venezianischen Mustern gemalt



Abb. 138. Pellegro Piola, Die hl. Familie, Tabernakel in Via degli Orefici.

(einiges in S. Carlo) und sein Abendmahl im Refektorium des Santuario del Monte ist eine achtenswerte Leistung.

Als ein leuchtendes Meteor am Himmel ihrer Kunst schätzen die Genuesen Pellegro Piola (1617—1640). Die Biographen rühmen ihn und berichten, aus Neid habe ein anderer Künstler ihn ermordet. Wenn wir seine Madonnenbilder im Palazzo Rosso und in der Via Orefici (Abb. 138), und das Ovalbildnis der hl. Barbara im Palazzo Bianco betrachten, so werden wir wohl in das Staunen mit einstimmen,

daß ein junger Mensch vor seinem 23. Jahre schon solche reife und farbenprächtige Arbeiten zu leisten imstande war. Genial können wir Pellegro deshalb aber doch nicht nennen. Und wenn wir den gleichen Typus einer vollen, mehr seelenvoll angenehmen als wirklich schönen Frau in all seinen Bildern wiederfinden, möchten wir wohl vermuten, daß ein tragischer Konflikt der Liebesleidenschaft dem Künstler das Leben gekostet hat. Eine um so längere Wirksamkeit war seinem Bruder Domenico Piola (1628—1703) vom Schicksal bestimmt. Er ist der letzte be-



Abb. 139. Domenico Piola, Der Herbst, Deckenbild im Palazzo Rosso.

deutende Dekorationsmaler, dessen sich Genua rühmen kann. Und er schlug einen ganz anderen Weg ein, als die Perspektiviker, einen Weg, der dem nicht unähnlich ist, den später der Venezianer Tiepolo beschritt. Die beengenden Architekturen müssen den Himmel freilassen. Luftig bauen sie sich nur an den Seiten auf. Die Mitte aber nehmen seelige Phantasiegestalten ein, die frei im Aether schweben, unbehindert von irdischen Gesetzen. Da erblicken wir Bacchus auf einer Wolke, zu dessen Füßen der Tiger ruht, und Amoretten, Satyrn und Bacchantinnen, die ihn umgeben (Deckenbild im Palazzo Rosso, Abb. 139), da sehen wir den eiskalten Nordwind blitzschnell durch die Lüfte fahren und alle Lebewesen durch den Eiseshauch des Winters erschrecken (Palazzo Rosso). In einer großen Allegorie hat Piola die Segnungen

des Friedens verherrlicht, auf die kleine Decke einer Kapelle der Annunziata (4. Kapelle rechts) die Himmelfahrt Mariä gezaubert. Zusammen mit dem geschickten Viviani schuf er die reizende Ruinenhalle des Dianatempels, in der Endymion schläft, indes die Mondgöttin durch das verfallene Dach, von Amor geleitet, sich niedersenkt (Palazzo Rosso). Und dann malte er auch prächtige Gemälde, wie Apoll auf dem Sonnen-



Abb. 140. Domenico Piola, Die Hoffnung, Palazzo Bianco.

wagen im Saale des Palazzo Rosso. Alles atmet Jugendluft und Schönheit. Auch Einzelgestalten wie die Tugenden des Palazzo Bianco (Abb. 140) zeichnen sich durch graziöse Haltung, prächtige Gewandung aus. Nur ernstere Vorgänge, seelisch erregte Szenen durfte man von ihm nicht verlangen, dann versiegte seine Grazie und er ward manieriert und leer. Seine Werke sind ungemein zahlreich und es wäre schwer, auch nur die bedeutendsten zu nennen. Besonders beliebt war er als Maler spielender Kindergruppen. Einen ganz nach seinem Herzen mit unsagbarer

Grazie ausgestatteten Kirchenraum besitzen wir in S. Luca. Ein unbedeutender Nachahmer seines Stiles wurde sein Sohn Paolo Girolamo Piola, während Gregorio de Ferrari (1644—1726) denselben in eine unangenehm übertreibende Manier übersetzte (erträglich nur seine Jugendarbeiten in S. Siro, 3. Kapelle rechts, auch Tobias die Toten begrabend, im Oratorio della Morte ed orazione). Von dem jüngeren der Carloni, Giovan Andrea, wurden noch sehr ansprechende Deckenmalereien z. B. im Palazzo Rosso ausgeführt (die Parzen, Abb. 141).

So scheint die Malerei um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts etwas



Abb. 141. Gio Andrea Carlone, Die Parzen, Deckenbild im Palazzo Rosso.

versandet zu sein. Die Beliebtheit seines Lehrmeisters Franceschini erbte der Bolognese Boni, der zahlreiche dekorative Fresken in Genua malte, in denen das landschaftliche Element vorwiegt. Indes regten sich auch unter den einheimischen Künstlern noch Kräfte, die auf den guten alten Traditionen weiterbauend, zu achtenswerten Leistungen führten. Auch unter den Tafelmalern fanden sich einige Begabte. Der Prete Bartolommeo Guidobono da Savona (1654—1746) hat außer den abscheulichen Sopraporten im Palazzo Rosso die schöne Assunta im Santuario del Monte, die hl. Margarethe zum Heiland flehend im Municipio (Abb. 142) und die Mater Dolorosa in S. Niccolo gemalt. Von dem Phantasten Alessandro Magnasco (1681—1747) sieht man Skizzen und ein größeres ländliches Fest im Palazzo Bianco, Pietro Paolo Raggi hat im Anschluß an die Niederländer Werke, wie

den Christus in Emaus im Palazzo Bianco oder die Vision des hl. Bonaventura in der Annunziata gemalt. Trotz eines gewissen Manierismus kann auch Battista Gaulli genannt Bacciccio noch mit Ehren bestehen. Große Deckendekorationen schuf er in Rom (il Gesù), wo man ihn auch als Porträtisten schätzte, Tafelbilder in Genua (Christkind Palazzo Rosso, hl. Franz Pal. Durazzo-Pallavicini). Ein ganz liebenswürdiger Landschafter des 18. Jahrhunderts ist Tavella, von dem man im Palazzo



Abb. 142. Prete Guidobono da Savona, Vision der hl. Margaretha im Kerker, Municipio.

Giorgio Doria anziehende Werke sieht. Zwei Dekorationsmaler großen Stiles haben es, auf des Domenico Piola Schultern weiterbauend, auch im 18. Jahrhundert noch zu achtenswerten Leistungen gebracht: Domenico Parodi, der Sohn des Bildhauers Filippo, und Lorenzo de Ferrari (1680—1744). Der letztere, ungleich bedeutender als sein etwas langweiliger Gefährte, überrascht sogar oft noch durch die Präzision seiner Zeichnung und anmutig empfindungsvolle Züge. Seine Hauptwerke sind die Madonna mit Heiligen in der Kapelle S. Sebastiano im Dom (Abb. 143) und der Schmuck der Spiegelgalerie des Palazzo Cataldi mit den Taten

des Aeneas, unter denen besonders die Szene „Aeneas bei Dido" von ganz bezaubernder Schönheit ist. Lorenzo hat den ganzen Formenadel Rigauds in sich aufgenommen.

Aber er blieb der Letzte. An Domenico Parodi schlossen sich die Galeotti an, wie sich anderseits die Architekturmaler Brüder Haffner S. J. und Tomaso Aldovandini einer talentlosen klassizistischen Strenge zuwandten. Es wurde die Academia Ligustica gegründet, die wie so viele Akademien die Aufgabe hatte, totgeborene Gebilde einzubalsamieren.

Eingedenk der großen künstlerischen Vergangenheit mögen jetzt lebende und folgende Generationen der Einwohner der reichen Stadt ihre Ehrenpflicht darin erkennen, das Erbe zu bewahren, vor Schäden der Zeit und Unverständigkeit zu schützen und stolz der Welt zu weisen, was ihre Vorfahren zu leisten fähig gewesen sind.



Abb. 143. Lorenzo Deferrari, Madonna mit den Heiligen Stanislaus und Francesco Borgia, Dom.

I. Künstlerverzeichnis.

(Fettgedruckt die Seitenzahlen der zugehörigen Abbildungen.)

II. Ortsregister.

(Fettgedruckt die Seitenzahlen, wo die betreffenden Abbildungen zu finden.)









